



٢

مجلة تعنى بشؤون الأدب في العالم

١٩٨٤

الثقافة الاجنبية

مجلة تعنى بشؤون الأدب في العالم

رئيس التحرير ياسين طه حافظ
سكرتير التحرير لطفية الدليمي

محور خاص ب

العلاقات بين الفنون

كتاب العدد : يوليسيس

العدد (٢) السنة الرابعة ١٩٨٤

تصدرها وزارة الثقافة والاعلام - دائرة الشؤون الثقافية والنشر

الأدب والفلسفة في فرنسا المعاصرة

هنري بيير
Henri PeYre

ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروة

بالنسبة للكائن الحي، الوجود يعني التغيير و التغيير يعني النضوج، والنضوج يعني اعادة خلق الانسان دون توقف.
برغسون من «التطور الخلاق»

ان الفلاسفة في فرنسا لم يسمحوا قط بوجود حواجز تفصل بينهم وبين الادب. انهم قلما انغمروا في اطروحات جمالية، وهذا امر يشرفهم. ولكنهم يحترمون في الفن ماهو اكثر شمولية في ما يتعلق بالانسان المتمدن، ويعدون الادب اكبر قوة دينامية محملة بالافكار والاساطير. وباستثناءات قليلة، ينحنون اجلالاً امام بصيرة الفنان النفاذة. وفي هذا الصدد، يبرز برغسون بوصفه نموذجاً، ففي كتابه الصغير (الضحك) يرنو الى الفنان باعتباره الانسان الذي يستطيع ان يمزق الاستار عن وعينا الخاص، وعن الحقيقة الجوهرية الخارجية. ان مالايدركه الناس الاعتياديون الفانون متوفر للفنان، فهو وحده يصل الى ما يسميه كيتس «قمة السؤدد» وفي مكان اخر، يعلق على الفيلسون رافيسون الذي هجر التأمل الفلسفي ليدرس النحت الاغريقي فيضيف قائلاً: «من تأمل الرخام العريق قد تنبثق حقيقة مركزة تفوق مافي اطروحة فلسفية بأسرها» اما ماريتان، فهو قد يكون نال الشهرة بسبب تعاطفه وتحمسه بما اضفى من حوافز على الرسامين والموسيقيين والشعراء، اكثر مما فعل باعادة صياغة الفلسفة المعرفية التومائية.

ان المواهب التي يعرضها اليوم الدراميون الوجوديون والقاصون منهم، قد حققت تثميناً اكثر لتلك الحركة التي ما زالت عرضة للاخذ والرد، بحيث تجاوزت تأملاتها الميتافيزيقية.

من اكثر الافتراضات التي يتمسك بها معظم الفلاسفة الفرنسيين (باستثناء كونت ورينوفيه) افتراض مؤداه: لاينبغي للمفكرين ان يكونوا غامضين بقصد الغور في الاعماق، وانهم لن ينالوا شيئاً يذكر بوضع الغلالات على تأملاتهم باستخدام رطانة مبهمة. باسكال هو واحد من اسمى الكُتاب قدراً في فرنسا، اما ديكارت ومالابرانش وديدير و وبيرغسون فهم اساتذة النثر العظام، النثر الشفاف، الواضح المعالم، احياناً، الرقراق، المفعم بالصور، احياناً اخرى. اما المتحذلقون المثيرون للاعتراضات التافهة فقد سخروا من هذه الفلسفة التي لاتحذر القارىء الاعتيادي من حواجز اللعب بالالفاظ. في حين ان اهتمامهم بالقيم الادبية ينبغي ان يقوم وعلى الضد من ذلك لابد ان يعترف بفضل من اقتفى خطى افلاطون على نحو جدير بالثناء. ذلك ان التأمل الفلسفي يجب ان لايتدثر بغمائم الكلمات الموحية بالرهبة.

- 2 -

لابد من عرض تحذيرات قليلة على نحو جلي قبل محاولة تعريف المسلمات الايديولوجية، التي تنطوي عليها الفنون والآداب الفرنسية المعاصرة.

ا - الادب والفن لاينبثقان من نظام للافكار مكوَّن سلفاً. واذا ما امكن متابعة تشابه ما بين كتاب العصر والمفكرين النظريين، فهذا التشابه هو مجابهة رائعة في اغلب الاحيان. اما ما يستخلصه الدارسون الحاذقون في ما يخص الاعمال المكتوبة، فلا يعني مذهباً معيناً لان مثل هذا الأمر مجهول لديهم. في اغلب الاحيان، الفنان هو اول من يدرك من طريق الحدس بعض الحقائق الجديدة التي يحددها الفلاسفة في مابعد. وهكذا فالشعراء والموسيقيون الرمزيون عبروا عما يمكن ان يعرف بالادراك البرغسوني للبقاء المستمر والذاكرة والوعي المتدفق قبل عدة سنين من بلورة برغسون لافكاره بالنسبة لهذه الموضوعات. ربما لم يعرف بروست إلا الشيء اليسير عن برعسون عندما كتب بواكير مؤلفاته، كما انه لم يقرأ عنه الشيء الكثير قط. ففي مقابلة اجراها مع ايلي. جي بوا في سنة 1913 تنصل عن تعبير «الروايات البرغسونية» بالنسبة لاعماله. وحتى في زمن مبكر كسنة 1896 هاجم على نحو غريب الغموض منددا بالروائيين والشعراء الذين يحشون كتبهم بالفلسفة، لان الكُتاب، على ما يذهب اليه، ينبغي لهم ان يقتفوا اثار طريقهم، الموازي لطريق المفكرين التأمليين، على ان يؤدي ذلك الى حياة الاشياء مباشرة. وعلى نحو مماثل، توقع الشاعر ابولينير في بواكير 1905 - 1909 ما للفيزياء الجديدة وعلم النفس الجديد من آثار تحريرية ستتثبت من قبل بلانك او فرويد. اما الشعراء الحديثون ككلوديل وايلوار فقد لعبوا دوراً زكاه الزمن بوصفهم انبياء. ان مالرو صاغ في سنة 1926 مشاعر الفجيعة والكرب والفتنة الساحرة، قبل ظهور فكرة العبث المتعلقة بالحياة والموت التي بني الوجوديون مذهبهم عليها. ومن ثم فالفلاسفة والفنانون يسلكون طرقاً متوازية.

ب - لاينبغي المجادلة بوجود فلسفة واحدة في فترة معينة، او بوجود فكر فرنسي متميز عن الفكر الغربي ككل. كل الافكار تتعايش ضمن كل قطر: المثالية والواقعية، الصوفية والتجريبية، العقلانية واللاعقلانية. ففي فوضى التيارات المتناقضة للافكار تبرز النزعة الوطنية كما يحلو لنا ان ندعوها، او تبرز هيبة رجل ما، ليكن بيرغسون أو هوسيرل او برادلي او ديوي، بحيث يضمن احدهم تفوق اتجاه ما على اتجاهات اخرى. ولكن الاستثناءات ستظل كثيرة. ذلك ان حكمنا سريع الزوال على القيمة النموذجية للذرائعية الامريكية او السلوكية النفسية او الظاهرية الالمانية او الكلاسية الفرنسية المحدثة او مذهب كروشه في علم الجمال. اما بالنسبة للفكر الفرنسي، فسنحدده بوصفه فكراً صاغه فلاسفة عاشوا في فرنسا، معبرين عن ذلك الفكر بالفرنسية، ولكنهم استوعبوا بحرية اكثر التأثيرات تناقضاً في ما استوعبوه من بلدان عديدة.

جـ - من البديهي ان نعزو تناقضات لكل بلد. فبريطانيا العظمى، مثلاً بشعرها الحالم، وتحليقاتها الخيالية، وتجريبيتها الواقعية، او المانيا بعبادتها للدولة والجيش، يوازيها انجذابها بالمواهب المذهلة، والقمم الروحية المتمثلة في الموسيقى والميتافيزيقا. ولكن فرنسا بالرغم من وحدتها الجغرافية والاجتماعية تعرض في ثقافتها اكثر المميزات تناقضاً، اذ لم يستطع اي رجل مهما يكن عظيماً ان يعبر بامانة وبصورة شاملة عن سماتها المختلفة. ان كل انسان موهوب، في فرنسا، يستدعي نقيضه المباشر في كل حين. ان روحانية الكاتدرائيات القروسطية تعيش جنباً لجنب مع الواقعية الصلبة المتمثلة في (قصة الوردة) والاساطير الغالية. ومما يبدو ان رابليه ومونتاني وديكارت وباسكال وكورني وراسين وبوزويه وفنيلون وفولتير وروسو وانغريس ودي لاكروا ولا مارتين وهوغو وستندال وبلزاك وتين ورينان وفاليري وكلوديل، كانوا جميعاً من خلق تناقض مزدوج. كتب باسكال منذ امد بعيد «لايستطيع المرء ان يستخلص فراسة دقيقة إلا من خلال التوفيق المنسجم بين صفاتنا المتناقضة».

د - يستتبع ذلك بداهة ان الفلسفة الفرنسية وكذلك الآداب الفرنسية لايمكن تحديدها بدقة بالاستناد الى نظام معين. اما في القرن السابع عشر وحده، فقد حاول الفكر الفرنسي ايقاف الحركة المرنة التي اعقبت انحلال عملية التركيب القروسطية. ومن ثم تأسست نظم شاملة كتلك التي وضعها ديكارت ومالبرانش. اما التركيب الجديد الذي اطلق عليه الفرنسيون اسم النظام الكلاسي الخاص بهم، فقد تداعى بدوره بانحلال عصر لويس الرابع عشر. وباستثناء ثلاثة مفكرين كانوا يطمحون في الحلول محل ديكارت، في المنهج ومستوى الطموح، لافي جوهر فلسفتهم، و (اقصد بهم كونت وماريتان وسارتر) فان التفكير الفرنسي بشأن الانسان والكون، قد نبذ في معظم الأحيان صنوف النظم. اما مونتاني ورينان فقد كانا من اعداء اي نظام بمعنى الكلمة وموقفهما يمثل موقف مواطنيهما كما هي الحال

بالنسبة لديكارت. وقد كتبا ما كتبا بالاستناد الى زعمهما الذي يفيد ان عدم الايمان مفيد، في الاقل، للانسان، وهو اصعب بالقياس عليه من الايمان المتسرع او الدوغمائي (المتزمت) وان اي نظام « ليس سوى ملحمة جميلة بخصوص الاشياء» انه حقيقي في ما يؤكد عليه بحماسة وجمال، وزائف في ما ينكره ويستغني عنه. وقد اشار برغسون الى ان هذا التلكؤ في بناء الانظمة هو السمة الرئيسة في الفلسفة الفرنسية.

ومع ذلك، فليس برغسون ولا مونتاني ولا رينان يمكن، في الحقيقة نبذهم على عجل بصفتهم شكوكيين، انما هم يعبرون عن ايقان مواطنيهم بان اي نظام يستتبعه خداع النفس يحمل فكرة او عدة افكار للوصول الى اقصى النتائج، بينما الامانة الكاملة تستدعي ايقاف الاستنتاج عند حد معين ومواجهته بالحقيقة الواقعية، في كل مرحلة من المراحل. ان اي نظام يفرض على كلية الاشياء البحث عن ملاذ او سجن طوعاً او كرهاً يمكن دحضه بنظام مقابل مناقض له. انه يتبنى ضمناً مشكلة دون حل. ولكن المعضلات التي لاتقبل الحل، هي وحدها التي تستحق اهتمامنا، وهي الحوافز الثمينة التي تدفع بنا الى التفكير التأملي. كتب برغسون في سنة 1915 قائلاً: «ان الفكر الانساني بدلاً من السعي لتقليص الحقيقة لتتحجم بقدر احدى افكارها، ينبغي ان يتوسع لينطبق على اوسع ما يمكن من نطاق الحقيقة.»

ـ 3 ـ

من المزاعم الشائعة خارج فرنسا، ان الفكر الفرنسي الى هذا اليوم فكر ديكارتي اساساً، وان الديكارتية تعدل المنطق والنظام والوضوح. مثل هذا الامر لايمكن التوثق منه تماماً. ان احالة فلسفة ديكارت الصعبة المعقدة الى قوانين قليلة اعتيادية تتعلق بالحس العام والتفكير الواضح تشويه مهلك. وقد احتج الفرنسيون عبثاً على مثل هذا التبسيط الرخيص. اما ارنست روبرت كوريتوس المحلل الذكي للوضع في فرنسا فقد استنكر بدوره عرض العقلية الفرنسية بوصفها عقلية عقلانية حسب. في حين ان المؤرخين المحدثين للفلسفة لم يدخروا جهداً لأن يعرضوا ديكارت على حقيقته الوضاءة، اي بوصفه مفكراً انطلاقاً من الحدس، كثيراً ما تحدى الحس العام، وقد اعتبر نفسه، في احدى الرسائل التي تكشف عن نفسه على خير ما يرام فيلسوفاً انسانياً «بين هؤلاء الذين يمحضون الحياة باعمق الحب.»

والواقع، ليس من تاريخ، ولا من حياة سياسية او اقتصادية، أقل (ديكارتية) من الفرنسيين. اذا كانت الديكارتية تعني المنطق المنظم، والتطبيق النظامي للتماسك والخطط بعيدة المدى. فالتمرد العشوائي وقصور التنبؤ قد دمغا الحياة الفرنسية على امتداد عشرة قرون. اذا كانت الكلمات (معقول) و (منطقي) و (حصين) هي ما تقدم بالحاح الى التلامذة الفرنسيين. والواقع، انها تفرض فرضاً على اذهانهم من قبل معلميهم من المرحلة الابتدائية فصاعداً، لا لانهم لم يولدوا بهذه الفضائل، بل لانهم بحاجة للتعويض عن فرديتهم الفطرية ومقتهم للنظام والقانون، وتقلبهم الزئبقي، تلك الامور التي يتماثلون فيها، مع امة موهوبة اخرى، عصية التعقل، هي الامة الاغريقية العريقة، ولم يؤثر ديكارت، في عصره إلا تأثيراً ضئيلاً في الادب والفنون، كما برهن على ذلك المؤرخ الأدبي لانسون في دراسته البارعة. ان راسين ولافونتين وباسكال وبوسان وكوبرين، كانوا بين امرين: إما التجاهل المطلق للديكارتية او التصدي لها. ان الجماليات المستخلصة من الديكارتية إن حصل ذلك، ستمتص حيوية الرواية او القصة والدراما التي تستند الى تصوير العاطفة واللامنطق، انها ستسحب من الشعر غموضه المثري وضبابيته الموحية، ومن الرسم والموسيقى الالوان الحسية واللعب الحلمي بتلك الالوان والاشكال التي تغذيها. ان بعض العناصر في الاداب الفرنسية الحديثة والفنون، كما سنرى تالياً، يمكن ان نسميها ديكارتية بمعنى انها تؤكد على التحليل والتمييز بين العناصر المضطربة التي تتدخل في تكوين الكل المعطى فضلاً عن الوضوح والابانة، على ان نكون مدققين لكلماتنا عارفين بالظلال والفوارق التي لاتكاد ترى. ان العقلانية والوضوح والتمييز التحليلي التي مارسها ديكارت والعديد من الفرنسيين قبله وبعده هي، في الواقع، سمات جوهرية للعقلية الفرنسية، اذا كان الامر يتعلق بالمنهج لابالمضمون، ومن ثم يصح القول: ان تلك العقلية ديكارتية.

ان الاتجاه السائد في الآداب والفنون الفرنسية لفترة الثلاثين سنة او نحوها التي اعقبت سنة 1885 من خلال الرمزية والبرغوسونية الى السريالية كان اتجاهاً مناهضاً للديكارتية وربما اتسم باللاعقلانية. ان الشعراء الفرنسيين هاجموا بعنف وقسوة التبجح الفرنسي المتمثل بوضوح الفكر وحاولوا جاهدين «ان يقدسوا ارتباك الافكار» على ما ذهب اليه رامبو. ان مبدأ الفكر او الايمان بالعقل بوصفه رافد المبادىء الاولى المتفوق على معطيات التجربة عرضة للهجوم والتعرية والتحطيم.

يؤكد تين في كتابه الشهير (تاريخ الادب الانكليزي) المكرس لتشوسر ان «وراء كل ادب فلسفة» ووراء كل عمل فني فكرة عن الطبيعة والحياة، وهذه الفكرة هي التي تجعل الفنان، سواء اكان المؤلف يعرف ذلك ام لايعرف، يكتب من اجل عرضها. ضع فكرة جديدة عظيمة عن الطبيعة والحياة في جميع اذهان أناس في عصرما، بحيث يشعرون بها ويتنجونها، بجماع قلوبهم وقوتهم، فستراهم مأسورين بها تواقين للتعبير عنها، مبتكرين صوراً واشكالاً للفن. استرجع من اذهان الناس كل فكرة جديدة عظيمة، عندئذ ينتفي التلهف للتعبير عن الافكار المهمة، فيغرق من يغرق في التقليد والصمت او الخرف.

ربما ليس من بلاد، غير المانيا، وفرنسا، فيها الروابط بين الادب او الفنون والفلسفة متينة كل المتانة. التربية الفرنسية تخصص تقليدياً السنة الاخيرة من المدرسة الاعدادية لدراسة الفلسفة وحدها، قد يكون هذا الأمر تعليلاً مقبولاً، لأن التركيز في المدارس والكليات ينصب على الافكار العامة. القلائل من الفنانين الفرنسيين والكتاب مَنْ لاتستخلص افكار من رواياتهم واشعارهم ورسومهم، وهم يشعرون انهم ملزمون بذلك الزاماً. ان العلم والفلسفة كانا من ممارسات الناس انفسهم ليس فقط في عصر ديكارت وباسكال، ومن امثال هؤلاء دالامبير وكوندورسه وكونت وكورني وكلودبيرنار وهنري بوانكاره، كما لايمكن فهم روايات ستندال فهماً متكاملاً بدون بعض الاعتبار لسايكولوجية كونديلاك، وهذا ما ينطبق على نتاج بلزاك بدون سويدنبرغ والصوفيين الآخرين، وكذا الحال مع زولا والطبيعيين دون ان نكون على بعض المعرفة بافكار تين والامر نفسه يندرج بالقياس الى اناتول فرانس بدون رينان، وكثير من الرمزية بدون البرغسونية.

ان اية محاولة لدراسة الادب الفرنسي تقتضينا ان نعزو فصولاً كثيرة منها الى المفكرين الادباء، او بالاحرى لاتعزى الى فلاسفة محترفين، إلا ان تأثير هؤلاء كبير بالقياس الى مواطنيهم، ومنهم مونتاني وباسكال وروسو ورينان وبدرجة اقل موراس وبيغوي وجورج سوريل وسارتر في عصرنا الحاضر. الاغفال الفاضح لباسكال (بينما يحظى بايرون بفصل كامل) في (تاريخ الفلسفة الغربية) الذي نشره برتراند رسل سنة 1945 والصمت الذي اطبق على كيركغارد، كل هذه الامور تنفي ادعاء أية شمولية بالقياس على هذا الكتاب، في انظار الفرنسيين. ان خصوبة الفلسفة كفلسفة بيرغسون هي التي حفزت الفكر السياسي لدى (جورج سوريل) والنقد الادبي عند (ثيبوديه) والفن الروائي لدى (بروست) والشعر عند (بيغوي) وقد اثرت تأثيراً عميقاً في الموسيقيين والرسامين، الامر الذي يعدّ تقديراً لبرغسون الذي ابقى على الزمن من تأثيره في الفلاسفة الذين حاولوا ان يقتفوا خطوط الفكر البرغسوني. ومن خلال هؤلاء الكتاب والفنانين صاغت البرغسونية بقوة ليس الفكر حسب بل حساسية جيل بكامله من الفرنسيين. وعلى الضد من ذلك، فان الادب الفرنسي، كان يسف الى اسفل درك، عندما ينعزل عن الفلسفة اي عن وساطة المشكلات العظيمة التي تستقطبها لغة الروائي او الشاعر.

والامر اجلى واصدق بالقياس على السياسة الفرنسية. ان المؤرخين سواء من اليسار ام اليمين، مجمعون على ان الثورة الفرنسية حدثت في زمن انتعاش اقتصادي وان البلاد كانت افضل من اي قطر قاري، ومن ثم فالاسباب الايديولوجية هي المسؤولة، في المقام الاول، عن اندلاع الثورة.

ان القوى التي ناهضت ذلك الجيشان العظيم خسرت مواقعها لانها لم تجد موضع تجمع يربط بين افكارها والمثل الشائع بين الفرنسيين «الافكار هي التي تصل الى العالم» يجري تعليمه في مدارسهم ويردده ساستهم وصحفيوهم. اما هزيمة فرنسا في سنة 1940 فتعود الى اسباب سياسية وعسكرية وصناعية واحصائية متشابكة، وهي في جوهرها هزيمة للروح. وهذا يعني، على ماهو متوقع، ان الرجال والنساء الذين عايشوا مثل ذلك الهيجان، محملون على اعادة النظر جذرياً في وجهة نظرهم العالمية، والبحث عن فلسفة جديدة للمعايشة معها. فرنسا، في الواقع، هي الآن فريسة لوباء النظم الميتافيزيقية.

قد يتكهن المرء بشيء من الثقة، ان الانتصار الحاسم للديمقراطية في فرنسا وربما في دول غرب القارة الاوربية سيتوقف على نجاح الشعب الفرنسي في تطوير اساس فلسفي جديد للنظام الاجتماعي والسياسي الذي سيتبناه. ان الصدع المشؤوم في الجمهورية الثالثة، التي تبنت من نواح اخرى نظاماً معجباً، يعود الى اخفاقها في نيل التقدير الثقافي لدى الطبقات الوسطى والحاكمة لانها كانت بحاجة الى فلسفة سياسية دينامية.

اما الرسامون الانطباعيون فقد اعلنوا عن ولائهم لظواهر الاشياء المتغيرة في حين اشاد الدراميون، على نحو غنائي، بالحياة وحقوق العاطفة وسلامة ردود الفعل الغريزية، وحتى القوى الوراثية لدى البشر. اما رومان رولان فقد مجّد الموسيقى وندد بالتعقل الباريسي، واصغى لنداء الشرق، في حين ان لوتي وبروست شعرا بحنين نحو الماضي، الذي عجز العقل عن

الاستيلاء عليه مجدداً، وحتى العلوم الوضعية لم تكن بمنأى من هجوم الفلاسفة والعلماء على حد سواء. وفي الواقع، ان باسكال مقروء اكثر من ديكارت في مدارس اليافعين في فرنسا. ان جاذبيته قوية بالنسبة للعلمانيين والملحدين، اما فكره الذي جرى تفسيره في اتجاهات مختلفة فيتخلل في نطاق واسع من الكتابة الفرنسية. وحتى الذين يهاجمونه خشية تحديه الشجاع للدين القويم، كالاب بريمون وماريتان، لاتنتابهم الهواجس منه سراً، يقول الفيلسوف الفرنسي برايس بارين في سنة 1946 : «ان اية فلسفة لاتدحض باسكال فلسفة تافهة.» وهو في ذلك يردد رأياً شائعاً في فرنسا.

ان الكُتاب من امثال موررياك وبرنانوس والرسامين من اضراب رو والشعراء من اقران ريفردي وسوبر فيل على صلة روحية بباسكال الذي يتحدث عنه كلوديل بقوله : «انه رسولنا نحن الفرنسيين» عندما أمل ان يعيد ريفيه الى جادة الايمان وهو ما كان يسعى اليه.

والواقع، انه ليس من المغالاة القول : معظم المثقفين الفرنسيين مطلعون على افكار باسكال بخصوص آرائه في المسيح وفي الرأفة وحنان القلب، اكثر من اطلاعهم على الاناجيل ورسائل القديس بولس. ان معظم التعاليم ترفد الفنانين والكتاب بوحي يتفوق على فلسفات العقل المحض. وبعد باسكال يأتي مونتاني من حيث التأثير في الفكر الفرنسي المعبَّر عنه في الادب.

يتحدث «ت. س. اليوت» عن باسكال الذي يدين لمؤلف (المقالات) بفضل كبير، والذي ينتقده بشدة قائلاً في سنة 1931 «ليس من السهل كثيراً ان نقول ان مونتاني هو اهم كاتب نعرفه، اذا كان لنا ان نفهم دور الفكر الفرنسي خلال الثلاثمائة سنة الاخيرة.» ان مونتاني، شأنه شأن سقراط قاد الفرنسيين من مجرد اكتشاف العالم الخارجي الى السؤال الابسط : «من انا؟» وفي هذا الصدد يصح ان نعدّه سلفاً لديكارت وشكه المنتظم. ولكن ديكارت وضع نفسه على منصة عالية باكتساحه للاغلاط والاهواء، فضّل مونتاني ان يبقى واصحابه مترددين متناقضين ولا عقلانيين. وقد اطلق عليه ثيوديه، احد شارحي برغسون الاذكياء لقب «اكثر الفرنسيين برغوسنية». انه اعتبر التغيير مرحاً صاخباً، وصوّر الصيرورة تصويراً دقيقاً، وتجاهل واقع الوجود، وترجم ملاحظاته وما حدسه الى صور تلقائيه في مجراها اللطيف. ان بروست وبرغسون قد تمت مقارنتهما من قبل العديد من النقاد بمونتاني. وقد اثنى جيد على كاتب المقالات الاخلاقي بوصفه سلفه في كتاب صغير مكرس له سنة 1929،

وفي السنة التالية ندد في مقدمة (مذكراته) بالروح الديكارتية الناسفة لاهداف الادب الرئيسة، بما فيها من رصد غير متحيز للواقع، والبحث عما هو محير في الانسان، وافضلية الحدس على الاستنتاج، والتركيب المعقد على التحليل الذي يفتقر الى الحياة.

ومن اشهر كتاب المقالات الفرنسيين مواهب في السنوات الثلاثين الاخيرة كاتبان هما ايلي فور واندريه سوريس، وهما خليفتا مونتاني، كما كانت الحال بالنسبة لسانت بوف ورينان في القرن التاسع عشر. اما برغسون فقد اعاد الصياغة الفلسفية والعلمية المتينة لكاتب المقالات القديم بحيث تناسب عصرنا. وفي هذا الصدد لابد ان نذكر مقولة برغسون «بالنسبة للكائن الحي الوجود يعني التغيير، والتغيير يعني النضوج، والنضوج يعني اعادة خلق الانسان دون توقف.» وهذا الكلام وارد في الصفحات الافتتاحية من كتاب «التطور الخلّاق». ان مونتاني يصور ويركز هذه الامور، إن لم يكن شارحاً مفسراً لصفتين متلازمتين من الفكر الفرنسي، اعني الاختلاف القديم بين ماهو حقيقي ومثالي، بين الجسد والروح، بين الغريزة الاخلاقية العميقة الجذور في الانسان، واللاأخلاقية التي يتعلمها من الطبيعة والوثنية والمسيحية، وبين تلهف العديد من الكتاب الفرنسيين والفنانين لينطلقوا من كلمات كيتس : «انسان طائش متحرك، خير من انسان متزن ثابت في مكانه بلا حركة.» متكيف للتطور الذاتي بعد بلوغه منتصف العمر مع ما فيه من اغراء للركود. ان جيد وكلوديل وماتيس ورو وبيكاسو والساسة والقادة الذين تستدعيهم فرنسا لانعاش حياتها في ايام الازمات، كانوا في الستينات والسبعينات من اعمارهم امثلة رائعة للعمل الخلاق في اواخر اعمارهم وذلك بعدم تأثرهم بخراب الزمن الذي كان يحيط بهم، وباستقبالهم اللطيف لتلك الظروف.

ان شعار مونتاني الذي يأخذ مجراه في شعار برغسون الذي مؤداه : «انا افكر ولذا انا اغير.» وشعار روسو القريب منه : «انا اشعر ولذا فأنا موجود.» هذان الشعاران كان لهما تأثير أقوى لدى الفنانين والكُتاب من المقولة الكارتكية : «انا افكر ولذا انا موجود.» ثم ينبغي ان يضاف اسم آخر الى الذين كان لهم تأثير كبير، على ما يبدو، في كتابنا الحديثين والمعاصرين، واقصد بذلك الاسم نيتشه الذي هو اسهل استيعاباً من هيغل او حتى من ماركس، وتناقضه ابرز وضوحاً من كليهما. ومن ثم ظهر تنوع في التفاسير والايضاحات التي اعتورت رسالته. كان بالنسبة للبعض

مقبولاً باعتزاز لامانة افكاره الصريحة، المنبثقة من جسده ودمه وقد كان مارلو واقعاً تحت تأثير هواجسه منذ بواكير مقالاته الايديولوجية الموجهة الى (اشجار جوز التنبرغ) ـ 1941 ـ حيث نجد فيها فصلاً مثيراً عن استدعاء نيتشه في جنونه. اما جيونو فطالما كان يردد اصداء زرادشت وتعاليمه الموغلة في الوثنية. وحتى مورياك الروائي الكاثوليكي اعترف في سنة 1945 قائلاً: «ليس من فيلسوف ظل عزيزاً لدي اكثر من نيتشه، ذلك المسكين عدو المسيح».

اما بالنسبة الى الآخرين فكان نيتشه محرراً للنفوس من العبودية، ان الفنانين الادباء كجيد ومونترلان الذين يشمئزون من الرطانة الفلسفية، كانوا منجذبين الى مفكر منفتح كثيراً على سواد الناس. وبالنسبة اليهم والى الفرنسيين الآخرين كان مؤلف (ارادة القوة) سيد التمرد ضد التقاليد والتزمت الديني، كما كان شأنه مع عناصر المسيحية المتمثلة في التواضع والرأفة والرقة والشفقة والاحسان، تلك العناصر التي لم يهاجمها فولتير او رينان. ثم ان اخرين استمدوا من نيتشه الرؤيا الطرية لليونان باعتبارها بلد العاطفة الدينوسية [1] المتسامية بالانسجام الابولوي. [2].

ان الكاتب الموسوعي ايلي فور، الطبيب والناقد الفني والفيلسوف، قد تعلم منه الدرس القاسي بخصوص التاريخ الذي يفيدان ابداع الخيال الانساني لاينبغي له ان ينشأ ويعزز في صمت مقفل بل في العنف والكفاح والمأساة والموت، من حيث اضفاء الاهمية والحماسة على الحياة.

ومن الغرابة بمكان، ان نيتشه، الذي هو ليس مفكراً سياسياً مهماً، قد أثر تأثيراً كبيراً في الفكر السياسي الفرنسي الحديث، بحيث اصبح خميرة قوية تمد بنسغها تعاليم جورج سوريل بصدد العنف التي تدين له به كما تدين لبرغسون على حد سواء. ان الملكيين والمناوئين للديمقراطية يستمدون احتقارهم للمجاميع البشرية من النيتشوية، كما انهم استلهموا من المفكر الالماني الاحساس باستنكار السعادة التي كانت جرعة مخدرة بالقياس للشباب في العديد من البلدان. ان درو لاروشيل بعد الحرب العالمية الاولى مباشرة، والمفكر وكاتب المقالات المبدع تيري مولنيه، قبل الحرب العالمية الثانية، قد عملا على عرض التاريخ الاوربي الحديث بوصفه مبارزة رمزية بين ماركس ونيتشه. وفي هذه المبارزة استطاع ماركس المحافظة على موقعه بتبني عدد من المبادىء النيتشوية كضرورة البطولة، والاساطير الايديولوجية واحتضان القادة الاقوياء، وقوة القومية التي تتفوق على الاممية. يقول تيري مولنيه بهذا الصدد في سنة 1936 ان نيتشه «رفد النفوس البشرية بميول ومطالب وحرارة بحيث لم تستطع الماركسية فعل ذلك لا اولاً ولا اخيراً.».

ـ 4 ـ

ان هذه التأثيرات المتقدمة، تمتزج في الفكر والادب الفرنسيين بالافكار المعاصرة التي صدرت من برغسون وماريتان وسارتر. ليس من كاتب او فنان مهم، في الاربعين سنة الاخيرة من يمكن اسباغ لقب (برغسوني) او (توماثي محدث) عليه. لان الجميع اصحاب مواهب مستقلة، من حيث استيعابهم وابداعهم، من طريق الفن الروائي والشعر والرسم، ذلك انهم لايعبرون عن الفلاسفة التجريديين في ما يعبرون عنه بذواتهم. ولكن المناخ الذي نشأوا فيه كان برغوسونياً او نيتشوياً او ديكارتياً محدثا او وجودياً (ان جاز لنا ان ندعو ماريتان كذلك، ولو انه ندد بديكارت اشد التنديد).ان بعض الامثلة توضح تأثير الفلسفة من خلال الفنانين الادباء.

ثمة اشكال متعددة من البرغسونية، منها تبرير النوعية على حساب الكمية والحرية ضد الحتمية، والحيوية ضد الميكانيكية. ثم انها بعد كل شي، ركزت على التجارب الرئيسة من حيث الاستمرارية المتماثلة مع الواقعية العميقة لدى الانسان وفي العالم. وهكذا شجعت على ابعاد الادب الفرنسي من الرواية الواقعية التي اعتمدت على المزاعم المادية والحتمية، والتي آلت على نفسها اكتشاف الانسان الباطني، انها اعانت الشعر ليبرر وجوده من خلال النظريات والافكار الحالية التي تلتزم بالجمال، ضد الوضعية الجافة التي كانت لها سيطرتها بين 1850 و 1880. ثم انها ارتفعت بالكثيرين من الفرنسيين الى مستوى من الذكاء العالي كي يحتاطوا من تطرفات هذا الذكاء (وهنا لابد من الثناء على برغسون) لان الادب قد استطاع الابتعاد عن التجريد، الذي يحجر التدفق نحو مجرى الحياة على نحو صميمي. ومن الكتاب المهمين، في المقام الاول، الذين لهم موضعهم المتميز بغير برغسون يشمخ بيغوي. ان بيرغسون بغض النظر عن الفلاسفة المحترفين الذين اشادوا باجلالهم له، اعلن ان بيغوي: «ادرك اسراره فكره، كما لم يفسرها نفسه، في

وفي الختـام، فان الفكـرة الاستمـرارية البـرغـوسـونية اصبحت من محصلات بيغوي بعد ان تردد طويلاً على عتبة الكـاثـوليكيـة، وهي الـوسيلة التي استخدمها بين ماهو زمني مؤقت حسب ساعات الزمن وبين ماهو ابدي «باعتباره جزءاً من الاستمـرار المعـاش» وهـذه الفكـرة وضحت له سر التجسـد الـذي بني عليـه مذهبـه الاصيـل مجـدداً في ما يدعى بالمسيحية البرغوسونية التي مفادها: «المسيح هنا بيننا في يوم وفاته . . . انه هنا ابداً .»

قد يتنكـر بروست لتأثيـر برغسـون المبـاشر، وقد يتناقض معه بصـراحـة عنـدما يركز على وجود نوعين من الذاكرة، ذاكرة ارادية ولا اراديـة. ومـع ذلـك فان روايته الطويلة برغوسونية على معظم الاصعـدة. وكبـرغسـون يصـور بروست الوعي الانساني بوصفة ظاهـرة مغطـاة بقشـرة سميكة من العادات والسلوك الآلي، وعلى عمق، تحتها تتحرك الذات في سيولة حياتها.

ثمة لحظات متميزة تعيننا على الغوص الى (الواقع الحي) كما يدعـوه بروست، انهـا المغمـوسة في كوب من الشاي، كالعطر، كالمـوسيقى التي تعيـدنا الى اليقظة من سباتنا. ان هذه اللحظات النادرة، من الغبطة الروحية العارمة، التي تمثل البحث البروستي عن جوهـر الاشيـاء، هي الذرى التي تتماثل، على التحقيق، مع النشـوة الفنيـة التي وصفهـا برغسـون، في صفحـاته الشهيرة عن هدف الفن، في كتاب (الضحك).

وعلى الشـاكلة نفسهـا، فان الشخصيـات البـروستيـة تتغير وتشيـخ، وفق عمليـة الـديمومة الباطنية، التي هي برغسونية، بلا شك. ان التضحية بالذكاء، من اجل الالتصاق المباشر والحميم بسيـولـة الاشياء، لدى بروست هي ثيمة برغسـون ايضاً. ان الفن وحـده ينتصـر على المـوت ويبـرر الحيـاة، كمـا هي الحـال مع برغسـون. انـه يجتـرح معجـزة تحـريـرنـا من المادة، ويفتح لنا مغاليق عالم سام، محرراً الروح من الجسد. ان اسلوب بروست نفسـه برغسـوني، بتجنبـه للتعـابير التقليدية، التي تقطّع الواقع، وفي معـالجتهـا للعنـاصـر الأكثـر مراوغـة، والارفـع قيمة في تيار وعينـا، ومـا تحت هذا الـوعي، من خلال تدفق الصـور، والبنـاء الاصيـل للجملة. ان بعض البيـانـات البروستية النموذجية بصدد الايمـان، كالتي تظهـر في (مـدن السهـل) يمكن ان يوقّـع عليهـا برغسـون نفسـه. وقـد جاء فيها ما يلي: «ولما كان العقل وحده هو الـذي يستخلص الـواقعي الحقيقي، من خلال عمليـة روحيـة، فنحن لانعـرف حقـاً إلا الشيء الوحيد، الذي اضطررنا الى اعادة خلقه، من خلال الفكر، وهو الشيء الخفي بالنسبة لنا في الحياة اليـوميـة.» وعلى الضـد من ذلـك، يحدد برغسون الادب والفن وعلم النفس، في كتـابـه (مقـدمـة للميتافيزيقا) ـ 1903 ـ وكتابه الـذي ترجم للانكليـزية تحت عنوان (العقل الخلاق) ـ 1940، بتعابير يمكن للمرء ان يدعوها بروستية، على هذا النحو: «المرء لايعـرف ولايفهم إلا الشيء الـوحيـد الـذي يمكن ابتكـاره من جديد، على نحو من الانحاء.»

لعل اهم ناقد فرنسي في القرن العشرين هو البيرثيبوديه، وقد استعـاض عن النقـد العلماني الدوغمائي المتزمت الذي اصطنعه اسـلافـه من تين الى فاغيـه، بمنهج برغسوني، يعيد خلق وتقويم الموروث. كان هدفه من ذلك المشاركة المتعاطفة مع المؤلف، أو الحـركـة التي كان يدرسـهـا لاعادة خلق اندفاع الكاتب الخلاق الاصيـل، في دخيلة نفسـه، ليتجنب منـزلقات التزمت والاحكام وفق القـواعد الخارجية، والتصنيف الاصطناعي، التي غرق فيها الكثير من النقاد. ومن النقاد العظام في العصر نفسه، جاك ريفير وشـارل دي بوس، اللذان انسـاقا لاعادة الخلق العضوي في مالهُ صلة بالاعمـال الفنيـة، من حيث تفسيـرها، من طريق التاثير غير المبـاشـر للبرغسونية في فكرهما. وحتى الشعراء الذين يناهضون الميتـافيـزيقـا عمـوماً، كانوا مدفوعين بالبرغسونية، ان لم يكونوا مستلهمين لها، في التطور الجريء، الذي حمل الشعر الفرنسي الى مقدمة الابداع الاصيل في القرن الحاضر. ان التمييز الدقيق الـذي وضـع برغسـون اسسه، في كتابه (مقدمة للميتافيزيقا) بين المعـرفـة التحليليـة للعلم والفطـرة السليمـة والتعـاطف الباطني للفنـان، هذه الامـور جميعـاً آزرت الشعراء، في مطالباتهم التي عرضهـا بودليـر ورامبو في اول الامر. انهم لم يعترفوا بالعديد من نقـاط الاختـلاف بين استعمـال برغسـون لكلمـة (رمـز) وبين اسـلافهم الـرمـزيين، لكنهم عملوا على تطـويـر قوى الشعـر الايحـائيـة، من اجـل اعـادة انتـاج ما للانسـان من حيـاة باطنية، باستخـدام صورهم ومـوسيقاهم، بالتأثير في القراء الذين يرغبون في التسليم بـ (التعطيل المؤقت لعدم الايمان) ان الشعر الفرنسي الحـديث يتميـز بالطمـوح الميتافيزيقي، وقد وكد نجاعته بوصفه مكتشفـاً للاسـرار، وكـاشفـاً عن الـواقـع الجديد، الارفع شأناً، المـاثـل وراء الفكـر العقلاني، والوعي الواضح الجلي. زد على ذلـك، انـه تمـرد عنيف شديد ضد اللغة، اكثر مما فعل من قبل، وحـاول ان يفتت نواة اللغـة، وتـركيب الجملة الجـامـد، وشبكة التـداعيـات المألوفة التي كانت تبهظ بحملها ورثة التقاليد الادبية القـديمـة. وفي هذا النضال البطولي، الجبار، كان الشعراء ونقاد الشعر الذين يخططون طرائق جديدة، يمتحون من معين البرغسونية.

ان تمرد برغسون ضد اللغة، وسجنها للاشارات التقليدية، حدث بين سنتي 1900 و1920، حين حلت شفرة رسالة رامبو، من قبل جيل جديد من الشعراء. ومن تلك الشفرة قصيدته الجميلة البهيجة التي يغنيها رامبو بانشراح، لانه اجبر الزمن على التوقف، واعاد القبض على الخلود.

ومما جاء فيها قوله: «ماذا؟ اخيراً وجدنا الابدية، انها المسار البحري الذي يجري مع الشمس، انها روح هائمة، تهمس باعترافاتها، في ليل خاوٍ ونهار ملتهب» - (ديوان الاشراقات).

ولم تلاحظ هذه القصيدة لعدة عقود حتى اصبحت فجأة متناغمة متساوقة مع الاسماع والارواح التي صاغها برغسون وبروست. اما فاليري، الذي يقف موقفاً مناهضاً، من عدة اوجه، فيمكن ان يدعى من العقول الديكارتية القليلة في فرنسا الحديثة، ومع هذا كتب مجموعته الشعرية (جون بارك) في مناخ برغسوني. ومع ان شعر كلوديل كاثوليكي باعماقه، فان المؤلف عبقري الخيال، وقد انغمس في دراسة الكتاب المقدس ودانتي اكثر من انغماسه في الفلسفة الحديثة، ومع ذلك، فمحاولاته للتفكير التأملي، قد استعارت تلقائياً مصطلحات برغسونية. اما الحرية الوثابة التي تتخلل (القصائد الغنائية الخمس العظيمة) وتمزيقه للستار الذي يفصل الذات عن العالم عادة ونافورته ذات الصور الرائعة، فكلها يمكن ان تستوعب وتفهم، اذا ما ربطها المرء بالفلسفة التي أثرت في الفن الفرنسي تأثيراً قوياً في بواكير القرن العشرين. في حين ان السريالية نفسها، في العديد من انقساماتها (كانت منجماً بالنسبة للشعراء اللاحقين، الذين حفروا فيه بابتهاج، بحثاً عن الكنوز المخفية، بينما لم يظهر برغسون سوى اهتمام يسير بالاحلام، التي تبدو له فعالية سطحية مسترخية) ومع ذلك، كان من الصعوبة للسريالية ان تظهر، لولا روح التحرر التي اصطنعتها البرغسونية التي سبقتها، «الشرب من نبع الحياة» هو العنوان الذي استخدمه الشاعر البارز، سوبر فيل، الذي يمكن اختياره ليكون تصديراً مناسباً للبرغسونية ولمعظم الشعر الفرنسي الاصيل منذ 1910.

- 5 -

ليس من اسم منفرد يمكن ان يوضع موضع المعارضة بجدارة ضد برغسون، بين سنتي 1900 و1930، وبين المفكرين الذين دافعوا عن العقلانية. الا بيندا الذي هاجم بحماسة وشدة فلسفة برغسون، ولكنه كان ذا عقلية نقدية خالصة وفكر جاف، من حيث مناهضته لكل ما هو حيوي تلقائي في الأدب في عهده، ومن ثم لم يكن أهلاً لالهام اي من القاصين او الشعراء. اما اساتذة الفلسفة، ومنهم، برونشفيك، الذين اساءوا الظن بالبرغسونية، فانهم غير مقروئين الا من جماعة اكاديمية ضيقة الحدود. ان شارل موراس وجاك ماريتان هما العدوان الرئيسان لتيار الفكر والحساسية، الذي مثله برغسون.

حاول الاول تغيير مسير الموجة، منذ ان جعل روسو الرومانسية السيدة المتنصرة في العالم الحديث. ان الحساسية بالنسبة اليه ينبغي ان تقيد لانها تؤدي الى الفوضى. الانسان، في الاساس، فاسد رديء، ومن ثم لابد من قوانين صارمة، تفرض النظام الضروري لكبح الذاتية الانفرادية. الصوفية كلها حماقة، ومن المدح الحماقات (الصوفية) الديمقراطية التي حولت كلمات الحرية والاخوة الى شعارات مغلوطة. هكذا يفكر موراس: «ليست الفكرة كريمة بحد ذاتها، ان الفكرة إما ان تكون صحيحة او مزيفة. ان القانون والعقل يمكن ان يسودا من خلال عودة الملكية، التي تعمل لصالح الاستقرار والاستمرار، والتدرج الهرمي في الدولة، وهي وحدها تستطيع ان تعلم قوة المال المتنامية التي تحول كل ديمقراطية الى بلوطقراطية (حكم المال). كتب موراس العديد من المقالات والكتب شارحاً عقيدته التقليدية العقلانية المزيفة، لتأخذ طريقها الى رؤوس اتباعه، حتى الكاثوليكية اصبحت بالقياس الى موراس واتباعه نظاماً منتظماً، قيماً لانه يكبح اللاعقلانية، ويستند الى مفهوم سليم للانسان بوصفه ضحية الشر الأصيل، إلا اذا اطاع قواعد وعقائد سلفية متزمتة. من الغرابة ان موراس لم يقدم اي مقولة تنطبق على العديد مما قدمه الفرنسيون المحافظون المتعصبون، ولكنه يستطيع ان يعلن، مع احد اسلافه الحافلين بالاعجاب: «لقد ثبّت نفسي بقوة في الكاثوليكية لانها تقدم لي شرفة مناسبة استطيع منها ان ابصق على الديمقراطية.»

ان عقيدة القومية المتكاملة، التي نشرها موراس واتباعه وفق منطق متزمت، اثارت شيئاً من الانجذاب لدى مجموعة مهمة من المثقفين الفرنسيين. فتماسكها الشديد، ونصرها السهل، الذي تحقق بنقدها اللاذع للنظام السياسي، اديا بالعديد من العقول المنطقية الى قبول مذهبها الايجابي: ذلك ان الايمان بالملكية والسياسة الاجتماعية الرجعية، يعنيان اعادة الهيمنة الى فرنسا التي كانت تتمتع بها، في حكم الملك - الشمس (المقصود به لويس الرابع عشر). ان عدداً من الشعراء الفرنسيين، المتعلقين قلبياً بالكلاسية المحدثة، تبنوا فلسفة موراس، كما فعل بعض الروائيين وكُتّاب المقالات. اما مواهب هؤلاء فكانت، في

الاساس، عقلية، بينما انعدمت جذور اعمالهم، في حين ان مذهب موراس، بعد ان استخدم نذيراً، بافكاره المتلازمة، لانبثاق الانظمة السلطوية، في ايطاليا والمانيا، ولكاريكاتير نظام فيشي، سرعان ما سقط الى حضيض سوء السمعة.

اما عقلانيته التي اخطأت ففضلت التماسك على الحقيقة، واستعاضت بما هو معقول، بالضغط على الحساسية السوية، فانها اصبحت تمثل تعصباً عاطفياً مقيماً، يحنو الى الماضي حنواً مغروراً ذلك الماضي الذي ذهب بلا عودة، وهذا المذهب يعتمد على الكراهية التي تفصل بين الفرنسي والفرنسي. لقد انجذب ماريتان مؤقتاً ببعض ملامح المذهب الموراسي، كما كانت الحال مع ت. س اليوت في انكلترا، وارفنك بابيت في امريكا. ولكن موراس سرعان ما نبذ الفلسفة، ومع انه أيد الكاثوليكية تأييداً نظرياً، إلا انه كانت تعوزه روح التواضع ومحبة الخير. ومن هنا، كان سوء ظنه بالجماهير، التي ليست اهلاً إلا للخضوع للانظمة الهرمية الموطدة الاركان. لقد كان متأثراً، في شبابه، بتعاليم برغسون، غير انه انقلب على برغسون (للاعقلانيته) و (وحدة الوجود الملحدة) التي تبناها، و (ذرائعيته) بعد تمسكه بالقديس توما (الاكويني) بوصفه سيده الاوحد. كما هاجم روسو وديكارت وباسكال، الامر الذي يدعو الى الاستغراب.

ان التومائية المحدثة، التي شرحها ماريتان في العديد من الكتب، هي في الاساس، فلسفة الفكر، التي تحاول اعادة الذهن الانساني الى النظام، والدفاع عن العقل الذي يرفده الايمان بالحياة. هذه الدعوة واسعة، عميقة التأثير، في فرنسا، وخارجها.

يمكن ان يقال عن افكار ماريتان السياسية، انها تشكل اساس المجموعات المسيحية ذات الذهنية الاجتماعية، كحركة الجمهورية الفرنسية الشعبية، وما يماثلها من احزاب في ايطاليا وامريكا الجنوبية. هنا تُعرض ديمقراطية كريمة، ترنو الى امام، باعتبار هذه الديمقراطية هي النظام الاشد اخلاصاً للايمان المسيحي، المتجذر عميقاً، والذي يحترم كرامة الفرد الانساني، ويقدم مساواة متناسبة للناس، بمساعدتهم على انجاز وجودهم الانساني لحد الكمال، مهما يكن وضعهم الاجتماعي. اما (الانسانية المتكاملة) وهي عنوان احد كتب ماريتان الرائعة (فهي متأثرة تأثراً عميقاً بالاوجه الدينية للشيوعية، او اوجهها الزائفة. انها تتفق مع ماركس، في ان النظام الرأسمالي يضفي عنصر الاستلاب على العمل، ويفصله عن المجتمع الوطني، كما انها تدعو الى انسانية جديدة تسهم فيها الطبقة العاملة اسهاماً اكثر تأثيراً)

كما حاول ماريتان ان يستخلص نظاماً من الفكر الجمالي، من (المدرسيين) وبخاصة في كتابه (الفن والسكولاستية). بينما عزا الى الاساتذة المدرسين آراء لاتبدو واضحة في اعمالهم، وفسّرها وفق التعابير المحدثة، (كعرضها، على اساس، انها تؤيد كوكتو وبيكاسو، مؤكداً ان ارسطو كان لابد ان يثني على موسيقى اريك ساتي) كما انه اعلن عن بعض المبادىء التي تركت اثارها في الشعر والفن بين سنتي 920 ـ 1930. قدم ماريتان ملاذاً للفنانين الذين يشعرون بعزلتهم المأساوية في عالم ادمن على الارتباك والتخبط، فاستمع اليهم بتواضع، وشجعهم على تطوير وجهات نظرهم باستقلالية، واشار الى المكسب المتبادل الذي يستطيع الفنانون والفلاسفة تحقيقه بالاتفاق مع بعضهم، ومن هؤلاء ريفردي، وهو من ابرز الشعراء الفرنسيين المعاصرين، وماكس جاكوب، الشاعر اليهودي المتنصر، الذي اعتنق الكاثوكية، وبير عمانوئيل، وكوكتو، وبيرنانوس، وجوليان غرين، وبيكاسو وروبين الرسامين، واريك ساتي، وسترافنسكي بين الموسيقيين، وهؤلاء جميعاً كانوا متأثرين بماريتان وارائه من حين الى حين، إن لم نقل انهم استلهموا اراءه. وفي الوقت نفسه، فان قماءة الكثير مما يسمى بالفن المسيحي، كانت تحزن فيلسوف (الفن والسكولاستية) الذي اكتشف قيماً روحية رفيعة في الكتابة والرسم العلمانيين، مما نفذه اناس اصحاب مواهب اصيلة على الرغم من موقفهم الانشقاقي من الدين.

ان كبرياء (الرينسانس ـ الإحياء) المتمثل في الفنان الرومانسي الذي اضاع التواضع والايمان الديني، هي الخطيئة الرئيسة للثقافة الحديثة. ومما قاله في هذا الصدد: «الفن قبل كل شيء عقلاني، وفعاليته تكمن في فرض الفكرة على المادة.» والمبدأ الاول هو العقل، وفي كل فن تجربة منطقية حية، ومن هنا، فالفن الحر هو الفن الأرفع. وهذا هو المنطق البنيوي للكائن الحي، وليس بحثاً مخادعاً عن الابانة والوضوح، اما تنظيمه فهو تنظيم باطني وحسي في الوقت نفسه.

وقد فند ماريتان الفن التقليدي الذي يعتمد المحاكاة، من (المدرسيين) الى بودلير والتكعبيين وبيكاسو. ان الفن الاصيل هو انشاء وبناء، يتناولان الموضوع حسب قوانينه الكامنة، اما تأثيره فيتبدى في الفرح، من خلال امتلاك المعرفة. ناهض ماريتان، شأنه شأن كوكتو النقاد الضعاف المبهورين ببيكاسو، في الوقت الذي اثني فيه على التماثل الروحي لرسوم بيكاسو، معتبراً اياها متفوقة على اي خنوع لمجرد ظواهر الواقع.

ان التكعيبية التي سبقت عقلانية ماريتان المحدثة باثنتي عشرة سنة، كانت، في الواقع، تمثل هجوم العقل الكلاسي على التقنية الوصفية للانطباعيين وسطحيتها احياناً. كان ماتيس، في تعقبه لسيزان، يركز على ضرورة تنظيم احاسيس المرء، كما يؤكد على قيمة النظام، وافضلية الموضوع الباقي على الزمن، بالقياس الى الاحداث المتغيرة. لقد احس التكعيبيون ان ماتيس يخفي تطلعاً عقلياً، منهجياً، تحت السحر الرائع الذي يكمن في قماشات الرسم. ثم انهم اخضعوا اعمالهم الفنية لسلطان العقل، ورفضوا، كما قدّر لماريتان ان يرفض الحركية البرغسونية، والتنصل من العقل، على حساب تدفق الواقع او الوعي، كما عارضوا اتباع المدرسة الوحشية والتعبيريين والانطباعيين، معلنين عن أولوية المعرفة العقلية بالنسبة الى الادراكات الحسية، وتفوق التكوين العقلي على هيئة الألوان، لأن (التشويه الحسي يهدم الشكل الروحي) كما اعلن ذلك براك، احد التكعيبيين مضيفاً الى ذلك: «ليس من يقين سوى ما يدركه العقل، و«انني احب القانون الذي يصلح العاطفة». اما جوان غريس، فقد سمى تقنيته كلاسية ومنهجه استنتاجياً «لان العلاقات الصورية بين الاشكال الملونة تستدعي لي ضرباً من العلاقة الخصوصية بين عناصر الواقع المتخيل». اما ضعف عبقرية بيكاسو المماثلة لعبقرية العنقاء، فهي متولدة بلا انقطاع من التحطيم الذاتي، على مايبدو، وهو، ربما يمثل الدور الاضافي الذي يضفيه على القوى التجريدية الارادية للفنان، باعادة خلق واقع جديد، حسب الارادة - اما ابو لينير، الشاعر الذي كان الضمير النبوي للعديد من التكعيبيين، فقد عرّف بجدارة الباحثين عن المطلق العقلي العنود، بقوله سنة 1913: «الفنانون هم قبل كل شيء، الناس الذين يريدون ان يصبحوا في مرتبة فوق مستوى البشر.»

ربما لايمكن تتبع اثار اي اتجاه عقلاني في السنوات التي سبقت الحرب العالمية الاولى او التي خلفتها ومع هذا ظل التلهف للنظام في الفكر الفرنسي ماثلاً، وظل القلق العميق مسيطراً، لانتفاء وجود نظام مرتب فلسفياً، سواء أكان تومائياً محدثاً او ديكارتياً محدثاً، بحيث يحسب حساباً دقيقاً لعناصر الحياة المعقدة واللاعقلانية عادة. ان الادب والفن في سنوات 1919 - 1930 اتسما بهيمنة التحليل وكان هذا الامر، عبر القرون، سمة من سمات المزاج الفرنسي، على نحو من

ان خطر مثل هذا الادب التحليلي المتشدد، اشير اليه مراراً وتكراراً. فقد تحللت الرواية - القصة الى مشاهد ملونة ترتبط ببعضها ارتباطا واهنا، بينما جرى تشريح الشخصيات الى جذاذات متناثرة او طبقات مفروضة فرضاً على ما تحت الوعي او اللاوعي المأهول بمركبات النقص الفطرية، او الدوافع الشهوانية. ان القاصين اخذوا يتلاعبون بالزمن، كما كان شأنهم مع الذات التي لاتمس، وقواعد التأليف المقدسة الى ابعد حد. اما الموضوعات المادية، فلم يعد الوصف يطالها، وكذلك المناظر الطبيعية، لم تعد قيد التصوير الدقيق بوصفها خلفية الفعاليات الانسانية، بل تحللت الى هالة من الاحساسات المدركة ادراكاً شبحياً، تظهر على عجل، وتتلاشى من وعي الشخصيات. اما النقاد التقليديون، فانهم يهزون رؤوسهم، وهم يدينون بكآبة ادب عصرهم متأسفين على انتفاء اية رسالة فلسفية او اخلاقية لدي معاصريهم.

اعلن هنري جيمس ذات مرة: «لايمكن لقصة جيدة ان تنبثق من ذهن سطحي.» ان الرواية القصة العقلانية الاستبطانية، في مابين 1919 و 1930، يمكن ان تعد في مستوى اعمال ستندال وبنجامين كونستانت، التي تجاوزت زمنياً الفن القصصي الطبيعي المضجر، الذي يخفي الكاتب فيه افكاره التي قد يكون رعاها، او انه يتجنبها جميعاً بوصفها ليست ملكه. قد لايعدّ جيد استاذاً في الفن القصصي، لانه لم يستحضر الحياة اثر تحليلها، ولم يضف العيانية والطبيعة البشرية على وجهة نظره بالنسبة للعالم والبشر، ولكن بروست شأنه شأن توماس مان وكافكا، لايعدّ قاصاً عظيماً حسب، بل هو فيلسوف ايضاً. ان جوزيف كونراد، في غداة وفاة بروست، يصف بجدارة أصالة معاصره الفرنسي، وفي (ثناء الانكليزي) عليه، يقول: (لقد دفع التحليل الى الحد الذي جعله عملاً خلاقاً). اما مورياك، فقد عرف نفسه، بشكل لافت للنظر، في مجلته (جورنال) بقوله: «انه ميتافيزيقي يعمل في الحقل العياني، ومن قصصه الاخاذة قصته (شيطان المعرفة). ومع ان التطورات الايديولوجية او الطموحات الفلسفية لاتتدخل في اعمال هذا الفنان المعصوم، فان انشغاله ماثل في كل مكان في قصصه، في ما يخص تضميناته الميتافيزيقية والدينية. ولكنها خفية او مترجمة الى فجيعة الروح، وصنوف عذاب الجسد، وحتى بول فاليري، الرافض الشديد الوطأة، بين الكتاب الفرنسيين الحديثين، الذي ابتهج بنسف مزاعم الفلسفة، اثبت بالهواجس التي استحوذت عليه، مصداق قول باسكال: «ان الانتقاص من الفلسفة هو بحد ذاته تفلسف.» انه ساق التحليل الى ابعد الحدود، في مقالاته النثرية، لانه، كديكارت ومونتاني، اراد اعادة اختبار الاساس الذي تنهض عليه الحقائق القليلة التي لاتُقهر. مهما يكن من امر، فانه اعترف بان

هدفه النهائي هو اعادة البناء، أي (الابتداء من التحليل من اجل البناء المتجدد.) وهذه كانت غايته، كما تحدث عن ذلك الى صديقه بوفيليه.

المشكلة المغيظة في السمات الديكارتية، التي تتبدى في الفكر الفرنسي والآداب، الفرنسية تلوح تحت ضوئها الحقيقي. ان الفرنسيين اقل اعجاباً بديكارت من التقديرات الاجنبية، ذلك ان الوضوح والمنطق ليسا من المواهب الفطرية لدى الكتاب الفرنسيين، اما النظام فبالكاديميز الحياة الجمالية والسياسية والاجتماعية. ذلك انهم على علم بلا معقولية الكون الاساسية في ما يحيط بهم، وفي انفسهم، كما انهم يدركون الاّ مكان للفن في العالم المنطقي.يقول البيركامو الكاتب الفيلسوف: «لو ان العالم واضح، لما كان للفن وجود.» ومع ذلك، فهم (يقصد الفرنسيين) يثمنون الوضوح في الاسلوب، بوصفه انتصاراً على الغموض الذي يتأتى من الكسل ورفض تفهم الانسان لنفسه.

* وقد اعلن بروست عن المدهب نفسه، عندما قال في قرابة نهاية روايته الطويلة الزاخرة: «ان مالا ينبغي لنا فتح مغاليقه بجهودنا الخاصة وعرضه امام الضياء، ما كان واضحاً لنا، ليس من شأننا. الذي يخصنا هو مانستمد من الظلام في انفسنا، ذلك الظلام المجهول عند غيرنا.» ان بيغوي وريفردي والسرياليين، ليسوا ورثة وديعين للقيم الفرنسية التقليدية، وهم يعبرون مراراً عن اعتقادهم بان الوضوح والتفكير العميق ليسا مقصورين على انسان ما. باعتقاد مورياك ان الرواية تسلط الاضواء على المناطق المظلمة العاطفية والحسية والسرية في الحياة، مع الاحتفاظ باحترامها. اما مونترلان الذي عبر بالفاظ متوهجة جهورية عن اعمق طموحات الشباب الفرنسي في سنة 1925، والذي كان يتهج بكل المتناقضات، فانه كان مؤمناً بعقيدة عميقة الجذور مفادها: «ينبغي للانسان ألاّ يخادع نفسه مهما يكن الأمر. ان قانون الاخلاق الوحيد يتجلى في النظر الى الاشياء وجهاً لوجه» ورفض ان يدفن الانسان رأسه، كما تفعل النعامة.

اما ستاندال وباسكال ولاروشفوكو ومونتاني ونتشه المصحب بهؤلاء، فانهم جميعاً يتفقون مع مونترلان في ماذهب اليه.

ونحو سنة 1930 ظهر تيار جديد متميز في الادب الفرنسي، معلناً عن موقف فلسفي جديد قدّر له ان يتبلور في (الموظة) الوجودية التي ظهرت ما بين سنتي 1943 و 1947. وهي واحدة من الحالات اللافتة للنظر بصدد غزو الفلسفة للأدب. ان الاعمال الادبية لم تتأت من وجهات النظر العقائدية في هذه المرة ايضاً، فالقاصون والشعراء، من خلال حساسيتهم العصبية واستبصارهم النبوي، وهما ما يتميزون بهما يثقلان كواهلهم، يدركون الحقائق باحساسهم، ثم يعقبهم المفكرون فيستنتجون ما يتلاءم ويتوحد في منظومة كلية.

اما كيرغارد الذي ازعجته المفاهيم الجامدة، التي ارتضاها الفلاسفة الممتهنون، فقد قال ذات مرة: «نحن نعيش قُدُماً، ولكننا نفهم الامور فهماً متخلفاً.» ليس الفلاسفة وحدهم بل العديد من رجال الادب قد تسببوا في تطليق تفكيرهم من الفعل الحي والحياة. ان بروست وجيد ومعاصريهما مالوا الى التركيز على الذاكرة، وتجاهل قوة الارادة، وتحليل الشخصية الى الوان ثابتة ومتلاشية، وعزل الانسان الفرد عن اضرابه من البشر، وتأثيل وايثار المعرفة الاستبطانية، حين يكون مسترخياً في غرفة منفردة، وحيداً مع ذكرياته عن الماضي. وبذلك اضفوا على علم النفس بعداً جديداً، يجعل معظم الروايات والقصص التي كتبت قبل بروست وجويس وكافكا، تبدو ضعيفة لاطعم فيها. وبحلول سنة 1930 ثم سنة 1940، لم يعد العالم ملائماً لمختبر التحليل اللطيف المنظم، ذلك انه كان يعيش خلال احداث تماثل ملاحم العنف والالوان الداكنة التي تميز اعمال دوستويفسكي وبلزاك الروائية. ومن ثم، اصبح العاالم مسكوناً بالمأساة. طرح موريـاك في (مجلته) هذا السؤال: (ما الذي نصنعه مع حياة ليست مأساوية؟) ان اصداء هذا السؤال تتردد في مجالي الادب في الخمس عشرة سنة الماضية.

ان سنت اكسوبري وجيونو وسيليني وشامسون ومالرو والوجوديين الذين ولدوا حوالي فجر القرن العشرين، هم القاصون الذين يمثلون هذا الجيل الجديد، اما شعراء هذا الجيل فهم ايلوار واراغون وميشو. كل هؤلاء الرجال مسكونون بهاجس الرغبة التي تحركهم، لئلا يظلوا ساكنين والفجيعة تلف الناس المعذبين بسبب تهديد الحرب، والظلم الاجتماعي والاقتصادي. وقد اتخذ العديد منهم مواقف، في صفوف اليسار المتطرف، في القضايا السياسية، وقد رفعوا هذه القضايا الى ذروة التأمل الميتافيزيقي، معتبرين الشر ظاهرة كونية، ولو ان في قدرة المرء ان يخفف من وطأتها جزئياً. ان فنهم يفقد احياناً الجمال الهادىء الساطع، ولكن يستعاض من ذلك النقص بالاخلاص وكرم العطاء. ان مالرو وجيونو وكامو وسارتر، ليسوا معصومين في فنيتهم، لكنهم يجسدون، في اعمالهم النهوض الروحي لعصرنا، ويصيخون باسماعهم الى التحذير الرمزي، الذي اطلقته (النبية) والذي استلهمه كيتس، وهو على شفا

الموت، في النسخة المنقحة لها يبريون، على هذا الوجه: اجاب ذلك الظل: (لن يستطيع احد ان يمتلك هذه الذروة، الا اولئك الذين تتمثل تعاسات العالم في تعاسة واحدة بالنسبة لهم، بحيث لاتتركهم يخلدون الى الراحة والهدوء.)

ان هؤلاء الرجال ينظرون الى امام وليس الى وراء، الى ماضيهم او ماضي بلدهم، انهم لم يعودوا يؤمنون بان العناصر الموثوق بها في انفسنا، هي العناصر القابعة في الاعماق، التي يمكن التوصل اليها بالتغلغل المضني، في ظروفنا الشبيهة بالظروف الواعية.

كان بعض الرجال طيارين في الحرب الاسبانية الاهلية، وفي الحرب العالمية الثانية، واخرون كانوا من قادة المقاومة في بلدانهم المستباحة. لقد عايشوا افكارهم، واعجبوا بانجازات الانسان وامكاناته باشد ما تكون الحماسة، كلما بدا العالم لهم لامعقولاً، عديم المعنى. ووسط العمليات النضالية، كانت اذهانهم تعكس الواقع بعنف شديد، وعلى حافة المخاطر، ادركوا بجلاء قيمة الفن والصداقة والحب. ان شخصياتهم، كما تصوروها بعيدة كل البعد عن اضراب ليوبولد بلوم والسيدة دالواي، وبطل بروست وباروناته ونبلائه الذين كانوا مطمورين في غرامياتهم الشاذة. انهم يعيشون مع ومن اجل الناس الآخرين، ان فكرتين تتردد ان في رسالتهم، مشاركتهم مع اندادهم من البشر، والحاجة الى الجلال والفخامة، او النبل، اذا استخدمنا ترجمة اقل حرفية واصدق دلالة، للكلمة الفرنسية التي تماثل النبالة. اما مالرو الذي يمثلهم جميعاً فقد اشار في مقابلة له سنة 1945 اجرتها مجلة (هورايزن) الى انه ومعاصروه المقرؤون كثيراً يمكن ان يرتبطوا بالتقاليد الباسكالية ونوازعها. وكل منهم يمكن ان يطلق اسم باسكال على نفسه اما ماضياً او حاضراً دون ايمان او دون المسيح.

تدين فلسفة مالرو كثيراً لنتشه وستندال وباسكال والمفكرين الشرقيين، ولكنها بالتحديد فلسفة مبدع فنان، فيها الحدة اكثر اهمية من المنطق، انها تعني رفض الغيبية المريحة، كما اشار اليها زرادشت لسان حال نتشه بفرح غامر. إلا ان الانسان اكتشف اللامعقولية الاساسية في الحياة. اما حتمية الموت فقد افسدت الفرح الانساني، ولكن الانسان سرعان ما يتعلم في مثول الموت المتحدي شيئاً من الاعلاء، ان الحياة لامعقولة، ولكن يمكن منحها اهمية من خلال المغامرة. ومن ثم، فان الثورة هي المغامرة العظيمة، التي تغري شخوص مالرو، لتنغمر فيها لصياغة اسباب جديدة من اجل الحياة، وربما للحصول على فرصة، من اجل ميتة بطولية، لالتحسين مصير انداءها من التعابير المحببة للكاتب قوله: «من الخير آن يغامر الانسان بحياته على خازوق اعلى منه.»

ان روايات مالرو منغمسة في الفجيعة الميتافيزيقية، التي تعذب ابطال قصصه بأسرهم، تلك القصص التي تتناول المكائد الثورية. ان هدفهم النهائي ليس الحصول على السطوة والمال او الجاه، بل الحصول على وعي اوضح واتم عن الكون وعن انفسهم، وهذا الوعي لايمكن التوصل اليه في الهدوء والسكينة. الناس بحاجة، حاجة الجوع الى الاساطير، في سايكولوجية مالرو، ومن ثم فهم يحثون عنها برغبة عارمة، لتبرير وجودهم من خلالها، والارتفاع عن صغار الحياة ليكونوا في مصاف واحد مع الالهة. ان بعض تأكيدات شخوصه المنغمرة في المناقشات الميتافيزيقية، وسط جبهة القتال، تعطينا مفتاحاً اعمق للهواجس التي تستحوذ على مبدعها ومنها: (كل انسان يحلم في ان يكون إلهاً.) و(الناس لايموتون إلا من اجل ماهو غير موجود، وفي رواية (أمل الانسان) يشترك طياران فجأة في مناقشة تعبر عن تعريف مالرو لهدف حياتنا الضعيفة البطولية، جاء فيها: «كيف يمكن للانسان ان يفيد من حياته الفضل فائدة؟ يمكن ذلك بتحويل اوسع التجارب المستطاعة الى وعي.»

ان (روايات سنت اكسوبري وبيرنانوس وجيونوليست بعيدة عن انشغالات مالرو) وهي التي مهدت الطريق في الثلاثينات للغزو الوجودي للادب الفرنسي، في الاربعينات، فالفلسفة والادب، بل، في الواقع، الفلسفة والفعل الانساني، تمازجا كما لم يتمازجا في فرنسا من قبل. لم يصبح الفعل مقياساً للحقيقة، كما هي الحال مع الذرائعيين، الذين اساء الفرنسيون الظن بهم، بما عرفوا به من اهتمام بالنظريات.

وبالرغم من بعض السطحية التافهة، التي استغلها النقاد، وبغض النظر عن قطيع المقلدين الذين لامفر منهم، والذين يتوالون بعد كل نجاح، ينبغي ان نأخذ الوجودية بعين الاعتبار الجاد، بوصفها ظاهرة ادبية في الاقل. ذلك انها اجتذبت العديد من المواهب القيمة في الفن القصصي الفرنسي الحديث، وفي الدراما والنقد الادبي، وقد اثرت الوجودية حتى في المعارضين لمبادئها، على اسس اخلاقية او فلسفية، الوجودية تعريفاً، هي رفض الموقف الماهوي (من الماهية) التي تركز على اولوية الماهية على الوجود. ذلك ان الانسان لم يخلق حسب نموذج للطبيعة الانسانية، مدرك قبلياً. كل شيء يحدث بغياب الكائن الاسمى، المخلوق الانساني معطى، انه هو الذي يصنع نفسه.

وهو يستخدم شروطاً فعلية معينة تحيط به لتصبح حسب اختياره، ذلك ان الانسان حر.

اما الحرية فهي عبء ومصدر الفجيعة، التي يعبر عنها بالغثيان على المستويين الميتافيزيقي والفيزيقي (الجسدي) والغثيان هو التبرير الوحيد لحياة الانسان. الانسان يختار بحرية وصفاء ذهن. ومن خلال الفعل، ولاسيما بالتضامن مع انداده، يمنح حريته مضموناً يضفي اهمية عليها ومن ثم فـ (الانسان مسؤول عن كل شيء تجاه كل انسان.) وهو الشعار الذي يقتبسه الوجوديون بولع من (الاخوة كارامازوف). ان مهمته تتجلى في تبرير الكون ولولا هذا التبرير لاصبح لامعقولاً، كما ان عليه ان يعمل لتحقيق ذاته، وان يخفف من تعاسة انداده، في هذا العالم، عالم الفجيعة. وعلى الادب ان ينبذ الابراج العاجية الخاوية بما فيها من سكان فنانين، وان يصبح (ملتزماً) باصرار من اجل الفن نفسه. لم يعد الكُتاب والمفكرون يستطيعون الاستمتاع بمباهج المجتمع المتمدن، في حين نراهم يسخرون من العمال والمهندسين، الذين جعلوا هذه المباهج ممكنة الوجود، او نراهم يعزفون على قيثاراتهم وروما تحترق. ينبغي لهم ان يكونوا مهيئين للنضال، لتحسين النظام السياسي والاجتماعي، الذي يعيشون في كنفه بالمصادفة، ان الوجودية التي وصمت على عجل بانها تشاؤم محض تنحو، في الحقيقة، منحى الاخلاق الرواقية والتفاؤل الصارم. اما خطرها فيكمن في العبء الثقيل الذي تلقيه على الانسان في زمنه للايمان الضعيف المريع والغيبية، التي تقضي على المظالم، وفي تجنبه لفكرة الآخرة التي تبرر مظالم الحياة الراهنة، على مذهب هؤلاء الفلاسفة. ومن ثم، فعلى الانسان مسؤولية ضخمة تتبدىء في تغيير هذا العالم وتعويضه بعالم اكثر منطقية واخلاقية.

ان هذه الاطروحات الفلسفية تشكل اساس (المدعوة) و (دم الآخرين) لسيمون بوفاواريجري التعبير عنها بلغة تجريدية في دراستها لتبرير ضرورة العمل من اجل حمل الحرية الكامنة محملاً واقعياً، تلك الدراسة المتضمنة في كتابها (بيرهوس وسينياس). وقد عمل سارتر ما في مستطاعه وعلى نطاق واسع، على معالجة هذه الاطروحات، في كتبه الفلسفية الضخمة، كما عني بها في العديد من المقالات النفاذة في مجلته (الازمنة الحديثة) والتي تجسدت في رواياته وقصصه القصيرة ومسرحياته. ان سارتر، بغض النظر عن تناقضاته من حين الى حين، ودقته الجدلية، التي تقترب من الحذلقة، شخصية فلسفية وادبية، في منزلة رفيعة. انه ربما اهم قاص منذ بروست

وموررياك، وهو اعظم درامي موهوب منذ جيرودو، ومكانته بوصفه فيلسوفاً لايضارعه احد في فرنسا منذ برغسون في فجر القرن الراهن.

اما روايته الضخمة (دروب الحرية) فهي تقف موقفاً حاسماً مناهضاً ضد ادب التحليل والتحلل. انها ترفض الحلول السهلة، التي تتعلق بالهروب والعزلة، من جانب الكاتب، وهو يحمل ابطاله، من خلال التجارب المتنوعة، والوحل والفسوق، الى تحقيق حريتهم، التي يتوجب النضال من اجلها، من طريق الفعل والعمل والتضامن. ان على الانسان ان يرتفع بنفسه لا الى الغيبية بل الى غيره من البشر. الكثيرون من القاصين وكتاب المقالات اما هم مقتفون اثار سارتر او سيقتفونها، دون المشاركة في نظام فلسفي قد يكون زنزانة ضيقة بالنسبة لهم، اما اعمالهم فستألف مما توحي به الميتافيزيقا الجوهرية ذ اما الفيلسوف الممتهن الذي يقف بجانب سارتر في صدارة الوجودية فهو ميرلو-بونتي. ومما يمكن قوله ان ادب فرنسا، والعديد من الاقطار الاخرى، في اواسط قرننا الحالي متأثر بالمذهب الوجودي. وللتوضيح نضرب مثلاً البيركامو، الذي لايتقبل توكيدات سارتر المتزمتة، ولا توكيدات اتباعه، ولكنه يشارك في ردود الفعل العاطفية التي تكمن في جذور تلك الفلسفة، ويغمس كتاباته في القلق الميتافيزيقي، بغض النظر عن اسلوبه المتميز، الحساس والمنضبط، في الوقت نفسه. يقول احد ابطال (كاليغولا): «ان اي عمل عظيم يمثل قوة متجددة دائماً تضع العالم في موضع التساؤل.». وفي المسرحية نفسها، نجد ما يلي: «عدم الاستقرار هو الذي يحمل الانسان على التفكير». كامو فنان عظيم، يسئ الظن في الرواية والمسرح عامداً، تجنباً لمزلق الكتابة الوجودية. اما روايتاه (الغريب) و (الطاعون) فانهما لاتهتمان بالوعظ او التعليم، (ولو ان الرواية الاخيرة طرفة من التكثيف والتجسيد الحي لوجهات نظر فلسفية واخلاقية). غير ان مسرحيتيه، لاتتبثان بسيطرته على التقنية المسرحية الصعبة، ولكنهما يعد ان بعمل انضج. ان كامو في مقالته عن اسطورة سيزيف يعبر باخلاص وعاطفية متجاوزاً المنطق، عن الفجيعة التي تنبثق منها تأملاته. كان كامو مفطوراً على حب الحياة والجمال، ولكنه اصيب بمرض عضال، ما زال يهدده ، انه واجه فوضى الحرب العالمية الثانية المرعبة، ومعسكرات الاعتقال، ولكنه وجد اساساً لاعادة اختبار فكره برمته، ومفاد هذا الاساس: ان العالم لامعقول. ثم ناقش (المشكلة الفلسفية الوحيدة الجدية مشكلة الانتحار) إلا ان الانتحار لا يعني سوى غياب قوة واعية واحدة تناهض لامعقولية الكون.

وعلى ذلك، فالانسان على ما يذهب اليه كامو، ينبغي له ان يخمد (الرغبة العارمة في الوضوح، التي ينبثق نداؤها من اعماقه) ان دوره يتحقق في التمرد، وفي الخلق والابداع، وهذا يعني، في الحقيقية، ان يحيا الانسان مرتين، ان ينتصر على اللامعقولية، من خلال التفكير الواضح والفعل الجريء. وهكذا، فسيزيفوس، ملك كورنث، الذي قضي عليه ان يدفع الصخرة الى اعلى التل، يمشي بافتخار على سطح التل منحدراً ليواصل اداء مهمته التي فرضتها عليه آلهة غيورة اوكون عديم الاحساس. (انه متفوق على قدره، وهو اقوى من صخرته. . . وليس من مصير يستطيع مناجزة السخرية. . ان مجرد النضال ضد المرتفعات يكفي ليملأ قلب الانسان بالمسرة) وفي مكان آخر يعلن كامو بيلاغة، ملخصاً مذهب معاصريه من الوجوديين بقوله: (اؤمن باصرار الا اهمية سامية لهذا العالم. ولكني اعرف ان جزءاً من هذا العالم له اهمية، وهذا الجزء يتمثل في الانسان الذي يسعى الى ما فيه من اهمية. . لماذا لانتفق ان الذهن الذي يصدر الاحكام على مصير الانسان دون اوهام، قد يشعر في دخيلة نفسه بتضامن عميق مع نزلاء هذا السجن الذي يجد فيه اسباباً للعمل والفعل؟)

ان النداء الذي وجهته الفجيعة الكونية الجديدة الى الفنانين والكتاب نداء لايقاوم لقد اكتسبت الفلسفة مناطق خارج دورات التعاليم، فانتقلت الى مجالات الجمال والعاطفة والفعل. كما اغتنى الادب، لانه لم يصبح تزجية وقت، وفي امعانه في عواقب وصف الحياة، استطاع ان يحلل العواطف، وبدلاً من التخلي عن استقلاله الذاتي، بالتقرب نحو القضايا الفلسفية، نما في اصالته وجدارته. ان هدف الادب هو معالجة بعض المشكلات الخالدة معالجة محسوسة. والشاعر الامريكي وتمان الذي كان نبياً ايضاً قد اعلن منذ سنين بعيدة في كتاب صغير لايشار اليه إلا قليلاً حتى في بلده، تحت عنوان (آفاق ديمقراطية) : «ان مشكلة الانسانية في العالم المتمدن، هي مشكلة اجتماعية ودينية لابد ان تعالج في النهاية من طريق الادب، من وجهة نظر مكتفية بذاتها.»

ـ الهوامش ـ

1 ـ شهواني، متقلب العاطفة

2 ـ هادىء السلوك، متعقل.

1 ـ كتب هذا البحث قبل وفاة كامو، المترجم

1 ـ يقول بودلير: (الفنانون الاصيلون يمتحون من الصور المرسومة في اذهانهم لامن الطبيعة، أما وجهة نظر ماتيس المشار اليها في النص فقد عبر عنها بصورة لافتة للنظر في (غراند ريفو) كانون الاول سنة 1908.

1 ـ رينيه ديكارت (1595 ـ 1650) عالم رياضيات فرنسي، مؤسس الديكارتية وهو فيلسوف، وابو العلم الحديث، من خلال اعتقاده با الدقة الرياضية يمكنها ان تكون اساساً للتفكير الميتافيزيقي. كتابه (مقالة في المنهج) ـ ليدن 1639 ـ مقالة قصيرة، ولكنها تشكل اساس الفلسفة الحديثة.

2 ـ ميشيل ايكويم دي مونتاني (1533 ـ 1595) كاتب فرنسي، اشتهر بمقالاته (1582، 1587، 1588) وهي تشكل الاساس للمقالة الشخصية، من حيث عرضها لصورة رائعة عن المؤلف ومزاجه وشكوكه وشخصيته الانسانية، الشكوكية، المسالمة. وقد ترجمها الى الانكليزية جون فلوريو سنة 1603. وقد نالت شعبية كبيرة في انكلترا. ومما يذكر ان شكسبير وفرنسيس بيكون قد تأثرا بها. وقد كان مونتاني محظوظاً لان والده يسر له ما كان في وسعه من اسباب لتعلم اللغات والموسيقى، كما ان مونتاني درس القانون واصبح قاضياً لمدة سنوات.

3 ـ بليزي باسكال (1623 ـ 1662) مؤلف ومفكر ديني، عرف بدفاعه عن حركة الاصلاح الديني الموسومة بـ (الجانسنية) اشتهرت كتاباته في قرون متأخرة، وامتازت بموضوعيتها وعقلانيتها، وبصيرتها النفاذة، ومن هذه الكتابات (رسائل ريفية) ـ 1656 ـ و (التأملات) وقبل اعتناقه للجانسنية، اهتم باسكال اهتماماً كبيراً بالعلوم، ولاسيما الرياضيات التي مهدت الطريق لنظرية التكامل والتفاضل، على ما يذهب اليه بعض النقاد.

4 ـ هنري بيرغسون (1859 ـ 1941) فيلسوف فرنسي، ذو تأثير كبير في السنوات التي اعقبت الحرب العالمية الاولى، منح جائزة نوبل للآداب سنة 1927. ينحو في نظامه الفلسفي منحى لا عقلانياً، بتبنيه للحدس المباشر، باعتباره الوسيلة التي توصل الى المعرفة، خلافاً للمنهج العقلاني التجريبي الذي تستخدمه العلوم. كما ان الفيلسوف يعتبر التغيّر او الحركة، مصدراً من مصادر الواقع. ومن كتبه المشهورة (التطور الخلاق) ـ 1907 ـ و (المادة والذاكرة) ـ 1896 ـ و(الضحك) 1900 ـ و (الطاقة الروحية) ـ 1919.

5 ـ جاك ماريتان (1882 ـ) فيلسوف فرنسي متأثر تأثراً عميقاً بفلسفة القديس توما الاكويني، اصبح كاثوليكياً رومانياً في سنة 1906، وهو يعد على رأس التوماليين المحدثين في العالم المعاصر، وقد كان له دور فعال في النهضة الكاثوليكية في فرنسا. وبعد انهيار فرنسا سنة 1940 هاجر الى امريكا، فاصبح استاذاً لمعهد الدراسات القروسطية، في تورنتو، واستاذاً زائراً في كولومبيا وبرنستون.

5 ـ القديس توما الاكويني، ولد بالقرب من نابولي سنة 1225، ودرس في جامعتها، ثم درس في جامعة باريس باشراف القديس البير الكبير، بعد تنقله في التدريس بين جامعتي باريس وروما، وقد توفي في سنة 1274. من كتبه المهمة (نقض الوثنية) ـ 1269، و (الخلاصة اللاهوتية) ـ 1265 ـ 1272. وقد كتب العديد من الدراسات الفلسفية واللاهوتية، بحيث يعسر على المرء استيعاب جزء يسير منها. وفي هذه الدراسات استوعب القديس توما معطيات الفلسفتين الاغريقية والعربية الاسلامية، وكان له دور مشهود في مقارعة الرشدية (بالنسبة لابن رشد) كما كان من اشد تلامذة ارسطو دفاعاً عنه، في ظروف عسيرة كتلك الظروف التي عاشها القديس الاكويني.

6 ـ المركيز دي كوندورسيه (1743 ـ 794) فيلسوف فرنسي ورياضي، دافع عن نظرية كمال الانسان اللامتناهي، في كتابه التطور التاريخي للروح الانسانية ـ 1794 ـ وقد القي القبض عليه بوصفه جيروندياً (والجيروندينون يمثلون الجمهوريين المعتدلين في الثورة الفرنسية الاولى (1791 ـ 1793) وقد توفي في السجن بعد عذاب شديد.

7 ـ اوغست كونت (1798 ـ 1857) فيلسوف فرنسي عرف بفلسفته الوضعيه، ومن خلالها حاول تطبيق معطيات العلم على الفلسفة وعلم الاجتماع وحتى الدين لتحقيق اصلاح اجتماعي حقيقي. وكتابه (دراسة في الفلسفة الوضعية) ـ 1839 ـ 1842 ـ يتضمن افكاره واراءه، وقد تأثر به جون ستيوارت مل، وهيبوليت تين، تتلخص مبادىء كونت الاجتماعية والاخلاقية والدينية بشعاره (ينبغي للانسان ان يحيا من اجل البشر الآخرين.)

8 ـ ارنست رينان (1823 ـ 1892) دارس وناقد وكاتب فرنسي، من افضل كتبه (حياة يسوع) 1863 وهي دراسة لحياة المسيح بوصفه انساناً، مما مهد الطريق لنقد الكتاب المقدس وفق ما يعرف بـ (النقد الرفيع) ومن كتبه الاخرى (ابن رشد والرشدية) ـ 1852 في ما يخص الفلسفة الارسطية بين العرب في القرون الوسطى، وكتابه (التاريخ العام للغات السامية 1855 و (تاريخ اصول المسيحية) ـ 1866 ـ 1881 ـ وهو دراسة اجتماعية وتاريخية وجغرافية للمسيحية. . كان لرينان تأثير كبير في القرن التاسع عشر والعشرين، ومن الذين تأثروا به انا طول فرانس وبول بورجيه وموريس باريس.

9 ـ هيبوليت تين (1828 ـ 1893) فيلسوف وناقد ادبي فرنسي تأثر جزئياً بهيغل وكونت. . وهو معروف بتوكيده على دور الحتمية العلمية في الادب والتاريخ. . مناهج بحوثه لها صلة بالمدرسة الطبيعية وتتمثل في تأثيرات البيئة والوراثة، ومن كتبه (فلسفة الفن) ـ 1865 ـ 1869 و (تاريخ الادب الانكليزي) 1864 ـ و (مقالات جديدة) ـ 1865 يعتمد تين. في نقده، على عنصرين هما الطابع المميز للاثر المنقود، ونظرية الجنس والبيئة والزمن.

10 ـ الكيس شارل توكفيل (1805 ـ 1859) مؤرخ فرنسي معروف بدراساته لطبيعة الديمقراطية وحكم الشعب، وفي الوقت نفسه وضع نظام للسيطرة على نزعات الشعب غير المرغوب فيها. من كتبه المشهورة (الديمقراطية في امريكا) 1835 ـ 1839 ـ و (النظام القديم والثورة) ـ 1856 ـ والكتاب يؤرخ الثورة الفرنسية في سنة 1789، وقد توفي دون اتمامه.

11 ـ غيوم ابولنير، وهو الاسم المستعار لفلهلم كوستروفيتسكي ـ (1880 ـ 1918) شاعر فرنسي، وكاتب قصة قصيرة، وناقد فني، من اصل بولوني، كان من قادة الحركة الطليعية، في الرسم والادب، في اوائل القرن العشرين. تميزت كتاباته بالاسرار والحب الجسدي، والعناصر المبكرة للسريالية. من كتبه (الشاعر القتيل) ـ 1916 ـ و (ثديا تيريسياس) 1917 ـ.

12 ـ بول كلوديل (1828 ـ 1955) شاعر فرنسي وكاتب مسرحي، و (دبلوماسي كان سفيراً لفرنسا في اليابان وهو شاعر كاثوليكي متصوف. مسرحياته مدينة لاسخيلوس. من كتبه (الشرق الذي اعرفه) و (بشائر كاري) ـ 1916 ـ وهما من اشهر اعماله.

13 ـ بنيديتو كروتشه (1860 ـ 1952) فيلسوف ايطالي وناقد ادبي، اشتهر بكتابه (علم الجمال بوصفه علم التعبير والالسنية العامة) 1902 ـ وهو دراسة في الجماليات المتمثلة في التعبير عن الخيال. ومن كتبه الاخرى (المنطق بصفته علم المفهوم الخالص) ـ 1905 ـ و (الفلسفة بوصفها علم الروح) و (شعر دانتي) ـ 1922 ـ و (السيرة الذاتية) 1927 ـ الخ.

14 ـ بول امبروس فاليري (1871 ـ 1945) شاعر فرنسي وناقد، تأثر بالمدرسة الرمزية في بادىء الامر، وقد اعجب بليناردو دافنشي، فطور نوعاً من الميتافيزيقا الرياضية. عرف فاليري بتعاليه، وتركيزه على اهمية الطبقة المثقفة في السيطرة على مقدرات المجتمع، ودقته وغموضه في شعره، عرف بسلسلة من المقالات الادبية والفلسفية. ومن اشهر كتبه (الحان) 1920 ـ و (الفكرة الثابتة) و (منوعات) ـ اربعة كتب 1924 ـ 1938 الخ.

15 ـ رومان رولان (1866 ـ 1944) قاص فرنسي عرف بمثاليته وشمولية نظرته، ونزوعه لعبادة البطولة، واهتمامه بالموسيقى والمزاج الفني. من اشهر كتبه (جان كرستوف) ـ 1904 ـ 1921. وهو رواية ضخمة تتألف من عدة مجلدات. ومن كتبه الاخرى (غوته وبيتهوفن) ـ 1930 ـ و (بيتهوفن الفنان المبدع) ـ 1928 ـ 1937 ومن مسرحياته (دانتون لن اخلد للراحة) ـ 1936 ـ و (الذئاب) ـ 1937 ـ و (الرابع عشر من تموز) ـ 1936 ـ الخ.

16 ـ انطوان سنت اوكسوبري (1900 ـ 1945) طيار فرنسي وكاتب. كتبه شاعرية باسلوبها، وهي تتحدث عن طلعاته الجوية. وقد منح جائزة الاكاديمية الفرنسية 1939. ومن كتبه (الريح والرمال والنجوم) ـ 1939 ـ و (طيران الليل) ـ و (الامير الصغير) ـ 1943.

17 ـ شارل اوغسطين سنت بوف (1804 ـ 1869) ناقد ادبي فرنسي وكاتب تأثر بالشكوكية العلمية والفسلجة والوضعية والرومانية والسيمونية والكاثوليكية الحرة والكالفينية السويسرية. ومن ثم كانت مواقفه النقدية متعددة الجوانب من حيث التناول والدراسة والمتابعة معاييره في الاحكام تعتمد على الذوق والتحليل الصادق للحياة. وعدم التسرع، والوحدة الفنية من كتبه (حياة الحب) ـ 1843 ـ و (صور ادبية) ـ 1862 ـ 1864 و (صور معاصرة) ـ 1869 ـ 1871.

18 ـ الوضعية: حركة فلسفية ظهرت في القرن التاسع عشر، وقد تطورت بتأثير الاكتشافات الجديدة في العلوم، يعدّ اوغست كونت مؤسسها البارز. المبادىء الرئيسة فيها تدعو الى دراسة مختلف العلوم وتنظيمها، وتقويم علم الاجتماع بالاستناد الى دراسة الماضي التاريخي والمجتمع المعاصر. . . وممن تأثر بها جي. س. مل وجي. هـ. لويس والكاتبة الانكليزية جورج اليوت، التي تعبر عن الهامها بقصيدتها (الكورس اللامرئي).

نشر هذا البحث في كتاب (الاختلافات الفكرية والنظام العالمي) (Ideological Differences & World Order)
تحرير: F. S. C. Northrop

ايـدلوجيـة المعـاصرة

جـورج لـوكاش
George Lukacs

ترجمة: يعقوب افرام منصور
عن الانكليزية

ليس من المستغرب مطلقاً ان مدرسة الكتابة المعاصرة الأمضى تأثيراً يجب ان ترد حتى الآن، الى مبادىء غير الواقعية «العصرية». وعلينا هنا أن نبدأ تحرينا إذا كان يقتضي أن نظهر إمكانيات واقعية بورجوازية يجب أن نقارن بين التيارين الرئيسين في الأدب البورجوازي المعاصر، ونتفحص الأجوبة الصادرة عن التيارين نحو القضايا الأيديولوجية والفنية الكبرى في عهدنا.

سنركز على الدعائم الأساسية لأيديولوجية هذين التيارين. ما ينبغي تحاشيه، مهما كلف الأمر، هو السبيل المتبع عموماً لدى النقاد البورجوازيين العصرانيين أنفسهم: الأهتمام المبالغ فيه بالمعيار المنهجي، وبقضايا الأسلوب الأدبي وبراعته الفنية (التكنيك). قد يبدو هذا المنحى فارقاً حاداً بين الكتابة العصرية والتقليدية (أي كتابات المعاصرين الملتزمين بأساليب القرن الماضي). في الحقيقة إنه قاصر عن تشخيص المشاكل الأساسية الحاسمة، ويغمض العين تجاه صلب جدليتها. بتهويل أهمية تباين الأساليب، يبرز لنا استقطاب خادع تحتجب خلفه المبادىء المناهضة التي تلون الأساليب المغايرة وتحددها.

لنأخذ مثالاً على ذلك: الحوار الداخلي: قارن مثلاً حوار (بلوم) في حجرة الغسيل أو حوار (مولي) في الفراش في بداية ونهاية (يوليس) مع حوار (جيته) في الصباح الباكر كما تصوره (توماس مان) في عمله (لوت في فايمار).

من الواضح أن نفس الأسلوب من البراعة الفنية قد استخدم. ويظهر أن بعض ملاحظات (توماس مان) بشأن (جويس) وأساليبه تؤكد ذلك.

ومع هذا ليس يسيراً تصور أية روايتين غير (يوليس) و(لوت في فايمار) اللتين تتباينان جوهرياً. فذلك صحيح رغم تلك المشاهد السطحية المماثلة التي ألمعت اليها. إني ـ حسب تفكيري ـ لا أشير الى الفارق الذي يلفت النظر في الخاصية العقلية. أشير الى حقيقة أن تقنية تيار الوعي لدى (جويس) ليست مجرد صورة بلاغية للأسلوب إذ هو بالذات المبدأ الشكلي الذي يتحكم بالنمط السردي وعرض الشخصية. إن البراعة الفنية (التقنية) هنا شيء مطلق. إنها جزء وقطعة من الطموح الجمالي الذي يعطي «يوليس» الشكل الجوهري في حين ان الحوار الداخلي عند (توماس مان) لايعدو كونه وسيلة فنية، تتيح للمؤلف أن يرتاد نواحي عالم (جيته)، وبخلافه لم يكن ذلك متاحاً. لم تقدم تجربة (جيته) بكونها مقصورة على انطباعات شعورية آنية. فالمتفنن يتغلغل الى صميم شخصية

(جيته) وإلى تعقيدات علائقه بتجارب ماضيه وحاضره وحتى مستقبله. أن دفق تداعي الأفكار والخواطر يبدو حراً بالظاهر بحسب. لقد ألف الحوار بدقة فنية متناهية: انه سلسلة متوالية محبوكة باعتناء، تنفذ تدريجياً الى صميم شخصية (جيته). وكل شخص أو حادث، يبرز بين لحظة وأخرى ثم يتلاشى، يُحدد له ثقل معين، ومركز محدد في القالب العام. ومهما كان العرض غير تقليدي، فالعنصر الأنشائي هو عنصر الملحمة التقليدي حيث الخطوات موجهة والمقاطع وذرى الأثارة منظمة، وأصول السرد الملحمي مطبقة بأمانة.

إنه لمن السخف، نظراً لطموحات (جويس) الفنية، وقدراته الجلية أن ننعت الأهتمام الزائد عن الحد الذي يوليه لتسجيل الحقائق الحسية تفصيلياً، وإهماله النسبي للأفكار والعواطف، بكونهما إخفاقاً فنياً. كل ذلك كان منسجماً مع أهداف جويس الفنية، وباستخدام مثل هذه البراعات الفنية (التكنيك)، يمكن القول إنه قد أنجزها على نحو جيد. لكن بين أهداف (جويس) وبين أهداف (توماس مان)، يوجد تعارض تام. إن النماذج المتذبذبة دائماً من معطيات الأحساس والذاكرة المشحونة بمجالات قوتها بعنفوان ـ لكن بدون هدف أو توجيه ـ يؤدي الى تركيب ملحمي مستقر، يعكس اعتقاداً في خصائص الأحداث الأساسية المستقرة.

هذه الأراء المتضاربة عن العالم ـ فعالة وتطورية من ناحية، ساكنة ومثيرة من ناحية أخرى ـ ذات أهمية حاسمة في اختبار مدرستي الأدب اللتين ذكرتها. وسأعود الى التعارض فيما بعد. هنا أود فقط أن أعرب أن تشديداً مطلقاً على قضايا شكلية من شأنه أن يؤدي الى سوء فهم خطير لسمة عمل المتفنن.

ما الذي يحدد أسلوب عمل فني معين؟ كيف يحدد الغرض الصيغة؟ (هنا يهمنا طبعاً الغرض الذي حققه العمل، من غير حاجة الى التطابق مع الغرض الواعي للكاتب). إن الأختلافات التي تعنينا ليست القائمة بين البراعات الفنية (التكنيك) بالمعنى المتشبث بالتقاليد. فما يعتد به هو مفهوم العالم والمفاهيم المميزة (الأيديولوجية) التي عليها يقوم عمل الكاتب. ومحاولة الكاتب لأظهار هذه النظرة الى العالم هي التي تعين غرضه، وهي المبدأ التكويني الذي عليه يقوم أسلوب شريحة معينة من الكتابة. من خلال النظر، على هذا النحو، يبطل ان يكون الأسلوب فصيلة شكلية. والأحرى أن يتجذر في محتوى. إنه الشكل المحدد لمضمون محدد.

إن المضمون يحدد الشكل. لكن ليس ثمة مضمون لايكون فيه الأنسان النقطة المركزية. ومهما تباينت المسلمات في الأدب (تجربة خاصة، غرض تعليمي)، فالقضية الأساسية هي وستظل: ماهو الأنسان؟

ها هنا نقطة فاصلة: إذا طرحنا السؤال بصفة مجردة، فلسفية، تاركين جانباً جميع الأعتبارات الشكلية، فاننا نتوصل ـ بالنسبة الى المدرسة الواقعية ـ الى رأي أرسطوطاليس التقليدي (الذي تم التوصل إليه كذلك عن طريق تأملات غير جمالية خالصة) القائل: الأنسان حيوان اجتماعي. إن الرأي الأرسطوطالي ينطبق على جميع الأداب الواقعية العظيمة. إن «أخيل» (إسم بطل الياذة هوميروس) و(ورثر) و(أوديب) و(توم جونز) و(أنتيجوني) و(أنا كارنينا): وجودهم الذاتي، وبمصطلح هيجل «كيانهم بحد ذاته» و«كيانهم الوجودي» حسب اصطلاح أكثر حداثةً ـ لايمكن تفريقه عن محيطهم الأجتماعي والتاريخي. إن مغزاهم الأنساني وخصوصيتهم الفردية لايمكن فصلهما عن البيئة التي خلقوا فيها.

إن النظرة الوجودية التي تؤطر صورة الأنسان في أعمال الكتاب العصريين الرواد، هي نقيض ذلك بالضبط. فالأنسان عند هؤلاء الكتاب هو بطبعه إنعزالي، أناني، عاجز عن أنشاء علائق مع كائنات بشرية أخرى. كتب (توماس وولف) ذات مرة قائلاً: «نظرتي عن العالم قائمة على أساس قناعة ثابتة بأن الأنعزالية ليست إطلاقاً حالة نادرة أو شيئاً خاصاً بي أو بقلة من الكائنات البشرية المستوحدة بصورة خاصة، لكنها الحقيقة المركزية للوجود الأنساني التي لامهرب منها». إن الأنسان طبقاً لهذا التصور، قد يقيم علاقة مع افراد آخرين، لكن فقط بأسلوب مصطنع واتفاقي فقط بالتفكير المتسم باستعادة الأحداث الماضية، حسب المنطق الوجودي. لأن «الأخرين» أيضاً هم أساساً إنعزاليون بعيداً عن العلاقة الانسانية ذات الشأن.

هذه الأنعزالية الأساسية عند الأنسان يجب ألا تختلط مع تلك الأنعزالية الفردية التي يعثر عليها في الأدب الواقعي التقليدي. في الحالة الأخيرة نتعامل مع وضع خاص حيث يمكن ان يوضع الكائن البشري بسبب خلقه أو ظروف حياته. قد تفرض الأنعزالية لهدف ما، كما هي حال أحد شخصيات سوفوكليس المدعو (فيلوكتيتيس) الذي القي عند ساحل الجزيرة الجرداء (لمنوس). أو قد تكون بسبب ذاتي، حصيلة ضرورة داخلية، كما هي الحال مع شخصية (تولستوي) المسماة (إيفان إيليتش) أو شخصية (فلوبير) المدعو (فردريك مورو) في «التربية العاطفية». لكنها دائماً مجرد شطر، طور، ذروة أو نقيضها في حياة المجتمع ككل. إن مصير مثل هؤلاء الأفراد هو ميزة أنماط معينة من البشر في ظروف اجتماعية أو

تاريخية مميزة. بجانب وفوق انعزاليتهم، تمضي الحياة المشتركة، والكفاح وتواصل الخلائق الأخرى، كسابق عهدها. وباختصار، إن انعزاليتهم مصير اجتماعي خاص وليس حالة إنسانية شاملة.

إن الحالة الأخيرة، بطبيعة الحال، هي الصفة المميزة لنظرية وممارسة العصرانية. وأود، في هذه الدراسة، أن أغني القاريء عن جولات مملة في الفلسفة لكني لا أستطيع الأحجام عن إلفات نظر القاريء نحو وصف (هايدجر) للوجود البشري بكون الأنسان قد «ألقي في الوجود». ومن العسير تصور إثارة بيانية أكثر نبضاً بالحياة لانعزال الفرد الوجودي. فكون الأنسان قد ألقي في الوجود لايعني فقط كونه عاجزاً بالفطرة عن إقامة أواصر مع الأشياء أو الأشخاص خارج ذاته لكن يعني كذلك تعذر الفصل نظرياً في مسألتي مصدر وغاية الوجود الأنساني.

إن الأنسان طبقاً لهذا التصور، كائن بلا تاريخ. (إن حقيقة كون هايدجر يسلم بشكل من التاريخية الموثوق منها في نظامه هي في الحقيقة ليست سديدة. لقد أبنت في موضع آخر أن هايدجر يميل الى الأستخفاف بالتاريخية بكونها «سوقية»، وأن تاريخيته الموثوق منها لايمكن تمييزها عن اللاتاريخية). هذا الأنكار للتاريخ يتخذ شكلين متباينين في الأدب العصري. أولاً إن البطل محصور بشكل ضيق ضمن حدود تجاربه الخاصة. فليس عنده ـ ويبدو ليس عند مبدعه ـ أية حقيقة قبل الوجود وراء ذاته مؤثرة فيه أو يؤثر فيها. ثانياً إن البطل ذاته بدون تاريخ شخصي. لقد «ألقي به في العالم» بدون معنى، بلا إدراك. ان (التطور) الوحيد في هذا الأدب هو الكشف التدريجي للحالة الأنسانية. والأنسان حاضراً هو ماكان عليه دائماً، وما سيكون دوماً. والقاص، الفاعل، المتفحص، متحرك، والحقيقة قيد الفحص ثابتة مستقرة.

بطبيعة الحال، إن عقائد من هذا النوع هي قابلة للنمو الحقيقي فقط في التجريد الفلسفي، وثم بمقدار فقط في السفسطة: والكاتب الموهوب مهما كانت عصرانيته النظرية متطرفة، سيتحتم عليه عملياً أن يوفق بينه وبين متطلبات التاريخية والبيئة الأجتماعية. يستخدم (جويس) «دبلن»، بينما (كافكا) و(موزيل) إستخدما «ملكية ها بسبورغ» بمثابة مسرح الأحداث لأفضل أعمالهم الأدبية. لكن الموضع الذي أحبوا تصويره هو غير أساسي لتصميمهم الفني.

هذه النظرة الى الوجود الأنساني ذات نتائج أدبية معينة. خصوصاً في حالة واحدة لها أهمية رئيسة نظرياً وعلمياً يجب أن نوليها الآن اهتمامنا: ألا وهي الأمكانية. إن الفلسفة تميز بين الأمكانية المجردة وبين الأمكانية الثابتة (عند هيجل الحقيقية). هاتان الحالتان في علاقتهما المتبادلة وتعارضهما، متأصلتان في الحياة ذاتها. الأمكانية، إذا نظر إليها بصورة تجريدية أو موضوعية، هي أغنى من الحياة الفعلية. ثمة إمكانيات لاتحصى، لتطور الأنسان يمكن تصورها ونسبة ضئيلة منها يمكن تحقيقها. إن الذاتانية العصرية (المعرفة القائمة على أساس الخبرة الذاتية)، آخذة هذه الأمكانيات المتصورة للتعقيد الواقعي للحياة تتأرجح بين الكآبة والفتنة وعندما يرفض العالم إدراك هذه الأمكانيات تغدو هذه الكآبة مشوبة بالأزدراء. لقد أوضح الشاعر النمسوي (هوجوفون هوفمانشتال) ـ ١٨٧٤ ـ ١٩٢٩، من خلال (سوبيد) أحد شخصياته رد فعل الجيل في أول تعرض أبنائه لهذه التجربة:

تلك الأمكانيات واعباؤها

لاينتهي التفكر فيها

وقد فنيت الآن إلى الأبد

فإلى اي مدى كانت تلك الأمكانيات ثابتة أو «حقيقية»؟ من الواضح أنها قائمة فقط في مخيلة الموضوع: كأحلام أو أحلام اليقظة. إن (فوكنر)(*) ـ الذي تلعب في عمله إمكانية هذه الذاتانية دوراً هاماً ـ كان عارفاً بشكل واضح أن الحقيقة ينبغي، فيما يتصل بذلك، أن تقوم على أساس من الخبرة الذاتية، وأن يعمل على إظهارها بشكل تعسفي. تمعن في تعبيره التالي: «كانوا جميعاً يتكلمون في آن واحد، يتخضبون ويتهيجون ويتشاجرون، جاعلين غير الحقيقي ممكناً، ثم محتملاً، ثم حقيقة لاتنقض، كما يفعل الآدميون عندما يصوغون رغباتهم بكلمات». إن الأمكانيات في ذهن الأنسان، وما تفترضه من نموذج خاص وتركيز وإثارة ستكون طبعاً من خواص ذلك الفرد. وعملياً يداني عددها اللانهاية حتى عند أقل الأفراد تخيلاً. وهكذا فإن تحديد الخطوط المحيطة بالفردية أمر ميؤوس منه، ناهيك عن الأمساك بالمصير الحقيقي لأنسان ما بوسيلة الأمكانية. إن السمة الغامضة للأمكانية تنجلي من حقيقة كونها عاجزة عن تحديد التطور ـ ومهما كانت احوال الذهن الموضوعية دائمية وعميقة، فانها هنا لايمكن ان تكون حاسمة. على الأصح إن تطور الشخصية تحدده المواهب والصفات الموروثة، وبالعوامل ـ خارجية أم داخلية ـ التي تضاعف أو تصد نماءها.

لكن في الحياة، تستطيع الأمكانية طبعاً أن تغدو حقيقة. إذ تظهر أوضاع حيث يواجه الفرد خياراً، وإبان عملية الأختيار، قد تزيح سلوكية الشخص الستار عن ذاتها في ضوء قد يدهش حتى ذاته. في الأدب ـ وخصوصاً المسرحي ـ يكمن حل العقدة غالباً في إدراك مثل هذه الأمكانية تماماً، التي حالت الظروف دون بروزها للعيان. هذه

الامكانيات إذاً حقيقية أوثابتة. إن مصير الشخصية يعتمد على الأمكانية التي يدور عنها الكلام، حتى لو أودت به الى نهاية مأساوية. وسلفاً والأمكانية الموضوعية ماتزال بعد في ذهن الشخصية ليس ثمة سبيل لتمييزها عن الأمكانيات المجردة التي لاتحصى في ذهنه. وحتى انها قد تتوارى تماماً قبل لحظة إتخاذ القرار بحيث أنها لم تنفذ الى فكره حتى كإمكانية مجردة. والفاعل، بعد اتخاذه القرار، قدلايعي حتى دوافعه بالذات. وهكذا يعترف (ريشارد رجيون)، رسول شيطان برناردشو، وقد ضحى بنفسه كالقس أندرس حين يعلن: «كثيراً ماساءلت نفسي عن الدوافع، بيد أني لاأجد سبباً معقولاً لتوضيح علة تصرفي على ذلك النحو» مع ذلك، إنه قرار قد غير اتجاه حياته. هذه طبعاً حالة متطرفة. لكن القفزة النوعية لحل العقدة التي تبطل وفي ذات الوقت تمهد استمرارية وعي الفرد، لايمكن التكهن بها مطلقاً. فالأمكانية الثابتة لايمكن عزلها عن الأمكانيات النظرية التي لاتحصى. إذ أن القرار الفعلي فقط يكشف الفارق.

إن الأدب الواقعي، الهادف الى تصوير الحقيقة بشكل صادق ينبغي أن يظهر الأمكانيات الثابتة والمجردة (النظرية) للكائنات البشرية في أوضاع متطرفة من هذا النوع. فبمجرد ظهور إمكانية ثابتة للشخصية، ستبدو إمكانياته المجردة غير حقيقية بالضرورة.

إن (ألبرتومورافيا) مثلاً في روايته «اللا أباليون» يصور ميكائيل الأبن الأصغر لعائلة برجوازية متفسخة، الذي يعتزم قتل من أغوى شقيقته. وبينما ميكائيل يخطط لعملية القتل، وقد اتخذ قراراً بذلك، تطرح أمامنا إمكانيات نظرية كثيرة - لكنها ذات درجة عالية من الأيحاء. ولسوء الحظ بالنسبة لميكائيل، لقد نفذ القتل فعلاً ومن التفاصيل النزرة للعملية تبرز شخصية ميكائيل على حقيقتها مثالاً لتلك الخلفية، منها أنه قد تصور بتخيله الواهم قدرته على النجاة.

تعود الأمكانية المجردة كلياً الى نطاق الذاتية بينها الأمكانية الثابتة تتعلق بالجدلية بين ذاتية الفرد وبين الحقيقة الموضوعية. وهكذا يتضمن العرض الأدبي من الضرب الأخير (الأمكانية الثابتة) تصويراً لأشخاص حقيقيين يقطنون عالماً ملموساً من اليسير معرفته. في تفاعل الشخصية والوسط فقط يستطاع فرز الأمكانية الثابتة لفرد خاص عن «اللاحصرية الرديئة» للأمكانيات النظرية الصرف وتبرز كالأمكانية الحاسمة لهذا الفرد فقط في هذا المظهر فقط من تطوره. هذا المبدأ وحده يمكن المتفنن من تفريق الأمكانية الثابتة عن الأفكار النظرية التي تعدو الحصر.

لكن نظرية طبيعة الوجود، المعتمدة لتصوير الأنسان في الأدب العصراني، تبطل هذا المبدأ. إن (الوضع البشري) - الأنسان كمخلوق إنعزالي عاجز عن إقامة علائق ذات أهداف - إذا طابقت الحقيقة بعينها، يغدو التمييز بين الأمكانية النظرية (المجردة) وبين الأمكانية الثابتة لاغياً وبلا طائل. إن الحالات تفضي الى الأندماج. وهكذا يلاحظ (سيزار بافيس) مع (جون دوس باسوس) ومعاصره الألماني (ألفرد دوبلن)، تذبذباً حاداً بين مذهب (الحاصلية الظاهرية) - إيثار العادي على الأسطوري أو البطولي في الفن (المترجم) - وبين التخطيطية التعبيرية المجرده - المذهب التعبيري في الفن يسعى الى تصوير المشاعر الذاتية التي تثيرها الأشياء والأحداث في ذات المتفنن بدلاً من الحقائق الموضوعية (المترجم) -. لقد أعرب (بافيس) في نقده (دوس باسوس) بأن الشخصيات الخيالية ينبغي خلقها باختيار وتصوير مدروسين للسمات الفردية - مشيراً الى أن خلق الشخصيات الروائية عند (دوس باسوس) قابلة للأنتقال من فرد الى آخر. انه يصور النتائج الفنية. بتكثيف ذاتية الفرد (أوبتصفيتها أورفعها - المترجم) على حساب الحقيقة الموضوعية لوسطه تتجرد الذاتية الفردية نفسها من قوتها.

إن المعضلة هنا كذلك إيديولوجية وهذا لايعني أن الايديولوجية، التي تشكل أساس الكتابة العصرانية متماثلة في جميع الأحوال. بل على النقيض من ذلك: إن الايديولوجية كائنة بصيغ في غاية التباين بل متناقضة. إن رفض الموضوعية القصصية، والأذعان الى الذاتانية، قد يكون بشكل تيار من الشعور لدى (جويس) أوبشكل «سلبية فعالة» عند (موزيل) أو الوجود عنده «بدون خاصية» أو «عمل مجاني» عند (كايد) حيث الأمكانية المجردة تؤدي الى إدراك زائف. وكما أن سلوكية الفرد تدل على نفسها في لحظات الحسم الحياتية، هكذا يحدث أيضاً في الأدب. فإذا زال التمييز بين الأمكانيتين النظرية والثابتة، وإذا تطابقت داخلية الأنسان مع ذاتانية نظرية فينبغي بالضرورة أن تتفسخ الشخصية الأنسانية.

لقد صور تي. أس. أليوت هذه الظاهرة وهذا الأسلوب في تصوير الشخصية البشرية على هذا النحو:

شكل بدون هيئة، ظل بلا لون
قوة مشلولة، إيماء بدون حركة

«الرجال الخاوون»

ان تفسخ الشخصية يضارع تفسخ العالم الخارجي. بمعنى أن هذا ببساطة هو نتيجة أخرى لبرهاننا. إذ أن تطابق معالم الأمكانية الأنسانية المجردة والثابتة قائم على الأفتراض ان العالم الموضوعي عسير على التفسير أصلاً. إن بعضاً من الكتاب الرياديين،

محاولين الأعتذار نظرياً قد سلموا بذلك بصراحة تامة . في الغالب هذه الأستحالة النظرية لأدراك الحقيقة هي نقطة تحول أكثر مما هي تكثيف الذاتية الفردية . لكن على اية حال، إن الصلة بين الأثنين جلية . فالشاعر الألماني (جوتفريد بن) مثلاً يفيدنا «أنه ليس ثمة حقيقة ظاهرية، بل هناك وعي إنساني فقط، مثابر على البناء والتحوير وإعادة بناء عوالم جديدة على سبيل إبداعه الخاص» . و (موزيل)، كما هو دائماً، يقدم منعطفاً اخلاقياً في هذا الأتجاه من الرأي .

وعندما سئل (أولريخ) بطله في (الأنسان بدون سجايا) ماذا كان سيفعل لو كان مكان الله، أجاب : «أكون مضطراً لأبطال الحقيقة» . إن الكيان الذاتي، «بدون سجايا» هو المتمم لنفي الحقيقة الظاهرية .

ونفي الحقيقة الظاهرة غير مطلوب دائماً بمثل هذا التشدد النظري . لكنها ماثلة في أغلب الأدب المعاصر . ذكر لنا (موزيل) ذات مرة في حديثه إن فترة روايته العظيمة هي من ١٩١٢ الى ١٩١٤، لكنه سرعان ماعدل هذا القول بإضافة : «يجب ان أصر بأني لم أكتب رواية تاريخية . لست مهتماً بالأحداث الواقعية . . . فالأحداث على كل حال قابلة للتغيير . أنا مهتم بما هو نموذجي بما قد يدعوه الفرد الناحية الطيفية من الحقيقة» . ان كلمة «الطيفي» تستوجب الأهتمام . انها تشير الى نزعة كبيرة في الأدب العصري : إضعاف «تخفيف» الواقعية فالتفصيل الوصفي عند (كافكا) يعتبر امراً ملحاً وذا أصالة فوق العادة . لكن عبقرية (كافكا) الفنية موجهة في الحقيقة صوب أحلال تصوره عن العالم المفعم بالفجيعة محل الحقيقة الموضوعية . إن التفصيل الواقعي هو سيماء التعبير الطيفي عن عالم الكابوس الذي مهمته الأستغاثة بالجزع . وذات الظاهرة يمكن مشاهدتها عند كتاب يحاولون الجمع بين براعات (كافكا) الفنية وبين نقد المجتمع ـ نظير الكاتب الألماني (ولفانج كويبن) في روايته الهجائية عن بون «المستنبت الزجاجي» . إن تخفيفاً مماثلاً للحقيقة يكون الأساس لتيار الشعور عند (جويس) . إنه طبعاً يحتدم حيث فيض الشعور ذاته هو الوسط الذي خلاله تتمثل الحقيقة . ويحمل بشكل معقول حيث تيار الشعور صادر عن فاعل غير اعتيادي أومعتوه . تأمل في الجزء الأول من عمل (فوكنر) : «الصخب والعنف» أو في مثال آخر أكثر تطرفاً هو عمل (بيكيت) : «مولوي»

وعلى ذلك إن إضعاف (تمييع) الحقيقة وإذابة الشخصية يعتمد أحدهما على الآخر كلما قوى أحدهما، اشتد الآخر،إن المفهوم الضمني لكليهما هو الأفتقار الى نظرة ثابتة (متساوقة) عن الطبيعة البشرية . لقد تضاءل الأنسان، فغدا سلسلة غير متصلة من الأجزاء التجريبية . إنه متعذر التعليل عند الآخرين كما عند ذاته . وفي حفلة كوكتيل» لأليوت، يصف الطبيب النفساني ـ الذي هو صوت أفكار المؤلف ـ هذه الظاهرة :

آه، لكننا نموت الواحد بعد الآخر يومياً
ومانعرفه عن الناس الآخرين
هو ذاكرتنا عن اللحظات التي خلالها عرفناهم
وقد تبدلوا منذئذٍ .
التظاهر بأنهم ونحن سواء
هو اجتماع نافع وملائم
ينبغي ان ينقض أحياناً
علينا كذلك التذكر أننا في كل اجتماع
نواجه شخصاً غريباً .

إن إذابة الشخصية، وهي أصلاً الحاصل غير الواعي لتمييز الأمكانية الثابتة والمجردة، ترفع الى مبدأ مدروس في ضوء الوعي . وليس مصادفة تسمية (جوتفريدبن) إحدى كراريسه النظرية (حياة مزدوجة) . فعند (بن)، اتخذت إذابة الشخصية هذه شكلاً من الأنقسام الشيزوفريني . واستناداً اليه، لم يكن في شخصية الأنسان أسلوب متماسك من الحافز أو السلوكية . فطبيعة الأنسان الحيوانية تعارضها عمليات فكره المتغيرة المصقولة . وتوحيد الفكر والفعل هي «فلسفة الغابات القصية»، إذ الفكر والوجود «كينونتان منفصلتان» . على الأنسان أن يكون إما معنوياً أو كائناً مفكراً ـ إذ لايمكن أن يكون الأثنين في آن واحد .

ولا أعتقد أن ذلك شيء خصوصي بحت، أو تأملات غريبة . إنها طبعاً مستنتجة من تجربة (بن) الخاصة . لكن ثمة صلة داخلية بين هذه الأفكار وبين تقليد معين من الفكر البورجوازي . قبل أكثر من مئة عام هاجم (كيركجارد) النظرة الهيجلية القائلة ان العالم الداخلي والخارجي يشكلان وحدة موضوعية جدلية وأنهما مقترنان لاينفصمان بالرغم من تعارضهما الجلي . لقد أنكر (كيركجارد) أية وحدة من هذا الضرب والفرد عنده كائن ضمن موضع مستور معتم لايخترق .

أصابت هذه الفلسفة رواجاً بعد الحرب العالمية الثانية وهي برهان أنه حتى أكثر النظريات إبهاماً قد تعكس حقيقة اجتماعية . إن الرجال نظير (مارتن هايدجر) و(أرنست يونغر) والحقوقي (كارل شمت) و(جوتفريدبن) وآخرين، اعتنقوا بهيام هذا المذهب (الموضع المستور سرمداً) الذي يدل ضمناً على أن أعمال الأنسان الخارجية لاترشد الى نزعاته . في هذه الحال، غني عن

البيان، إن الاعمال المحتجبة خلف ذلك الموضع المستور المكتنف بالأسرار كانت إسهامات المفكرين في العقيدة النازية: هايدجر بكونه رئيس جامعة (فرايبرغ)، قد مجد استحواذ هتلر على السلطة يوم توليها، ووضع كارل شمت مواهبه القانونية العظيمة تحت تصرف هتلر. كانت الحقائق معروفة بشكل جيد جداً لايمكن نكرانها ببساطة. لكن إن يكن هذا الموضع المستور الذي لايخترق هو الوضع الأنساني الصحيح، ألا يجوز أن هايدجر وشمت - المحتجبين ضمن تخفيهما - كانا معارضين سريين لهتلر طول الوقت يسند انه في الظواهر فقط؟ إن صراحة (أرنست فون سالومون) الساخرة بشأن انتهازيته في عمله الموسوم (الأستبيان) مبقياً تحفظاته لذاته أومفصحاً عنها في حضور أصدقائه الحميمين فقط - قد تقرأ كتعقيب تهكمي على هذه الأيديولوجية (التخفي) كما نعثر عليها في كتابات أرنست يونغر مثلاً.

هذا الأستطراد، آخذين مثالاً متطرفاً، قد يؤدي الى تبيان مايمكن أن تكون المضامين الأجتماعية لمثل نظرية الوجود هذه. في المجال الأدبي كانت لهذه الايديولوجية بالذات أهمية أساسية وبإتلاف النسيج المعقد لوشائج الأنسان مع محيطه قد عزز إفناء الشخصية. إذ أن التعارض وحده بين الأنسان وبين محيطه هو مايحدد تطور شخصيته ليس ثمة بطل عظيم في الخيال - من شخصية (أخيل) عند هوميروس، وشخصية (أدريان لفركوهن) في عمل (توماس مان) الموسوم «الدكتور فوستوس» أو (جريجوري ميليكوف) في عمل (شولوخوف) المعنون «الدون الهادي»، ليست شخصيته محصلة لمثل هذا التعارض. لقد أبنت كم أن إنكار الفارق بين الأمكانية المجردة وبين الأمكانية الثابتة ينبغي أن يغدو مجلبة للمصائب لغرض عرض الشخصية. إن إتلاف النسيج المعقد لتفاعل الأنسان مع بيئته يقوض كذلك أهمية هذا التعارض. من المؤكد أن بعض الكتاب الذين يلتزمون بهذه الأيديولوجية قد حاولوا - ليس بلا نجاح - تصوير هذا التعارض بصيغ ثابته. لكن الأيديولوجية الأساسية تجرد هذه التناقضات من زخم أهميتها التطورية. إن التناقضات تتواجد بدون انفصام، مسهمة في تعزيز إفناء الشخصية موضوع البحث.

لروبرت موزيل الفضل في إدراك مضامين أسلوبه هذا تماماً. قال عن بطله (أولريخ): «يواجه الفرد خياراً سهلاً: إما أن تجري مع الجماعة (عندما تكون في روما إفعل كما يفعل الرومانيون) أو ان يغدو الفرد عصابياً». موزيل هنا يعرض المشكلة المركزية بالنسبة إلى الأدب العصراني قاطبة ألا وهي أهمية علم أمراض النفس.

لقد بحثت هذه المشكلة بإسهاب أولاً في عصر المنادين بالمذهب الطبيعي. قبل أكثر من خمسين عاماً كتب (ألفرد كير) عميد النقاد المسرحيين في برلين: «إن المرضية هي الشعر الشرعي للمذهب الطبيعي. إذ ما هو شعري في الحياة اليومية؟ الزيغ العصابي نجاة من رتابة العيش الموحشة. بهذه الطريقة فحسب، يمكن ترجمة الشخصية الى مناخ اكثر ندرة ومع ذلك تحتفظ بمظهر من الحقيقة». والمهم هنا هو الفكرة العامة أن الضرورة الشعرية للمرضي تنشأ من نوعية الحياة المملة تحت هيمنة الرأسمالية. وأود التأكيد - وسنعود الى هذه النقطة - أنه في الكتابة العصرية ثمة تواصل من المذهب الطبيعي الى العصرانية في ايامنا - تواصلية لاتقبل النكران مقتصرة على المبادىء الأيديولوجية الأساسية. وما كان قبلاً لايعدو توقعاً مبهماً لكارثة وشيكة تطورت بعد عام ١٩١٤ الى هاجس عام مقلق. وأود أن أبدي أن الدور المتنامي أبداً الذي يلعبه علم أمراض النفس كان أحد السمات الرئيسة للتواصل. عند كل فترة اعتماداً على الاحوال الأجتماعية والتاريخية السائدة، حظي علم أمراض النفس (السايكوباثولجي) بتوكيد جديد، وأهمية مغايرة، ومهمة فنية. إن وصف (كير) ينم انه في المذهب الطبيعي نشأ الأهتمام بعلم أمراض النفس من حاجة جمالية (فنية)؛ كانت محاولة للتخلص من وحشة الحياة تحت هيمنة الرأسمالية. والأستشهاد بقول (موزيل) يبين أنه بعد انصرام بضع سنين، اكتسب التعارض (التناقض) نظرة أدبية. فالخضوع الى المرضية ماعاد مجرد وظيفة زخرفية تجلب لوناً الى رمادية الحقيقة، وتمسي اعتراضاً أخلاقياً على الرأسمالية

لقد أضحى علم أمراض النفس الهدف عند (موزيل) وكثير من الكتاب العصريين، ومنتهى قصدهم الفني. لكن هناك صعوبة مزدوجة ملازمة في قصدهم ناجمة من ايديولوجيته الأساسية. هناك أولاً نقص في التعريف. إن الأحتجاج، المتجلي بهذا اللجوء الى علم أمراض النفس هو إيماءة معنوية في رفضها الحقيقة جملة وتفصيلاً، بدون أن تشتمل على نقد ثابت. كما أنها إيماءة غير مقدر لها أن تؤدي الى أي محط. إنه فرار نحو الخواء. وهكذا فإن المروجين لهذه الأيديولوجية على ضلال في حسبانهم أن نظير هذا الأحتجاج قد يغدو يوماً مثمراً في الأدب. في أي احتجاج على أحوال اجتماعية خاصة، يجب ان تحتل هذه الأحوال ذاتها الموقع المركزي. ان الأحتجاج البورجوازي على المجتمع الأقطاعي والأحتجاج البروليتاري على المجتمع البورجوازي جعلا نقطة افتراقهما نقداً للنظام القديم. في الحالين، كان الأحتجاج - الواصل الى أبعد من نقطة الأفتراق - قائماً على أساس صلب من الهدف الأقصى (نهاية الشوط): إنشاء نظام جديد. ومهما كان تركيب

ومحتوى هذا النظام الجديد بشكل غير محدود، فانه لم يفتقر الى الأرادة باتجاه المزيد من تحديده.

ما أشد تباين احتجاج الكتاب أمثال (موزيل)! إن نقطة البداية (المجتمع الفاسد في عهدنا) هي حتماً المصدر الرئيس للنشاط مادامت الغاية القصوى (الفرار نحوعلم أمراض النفس) لاتعدو كونها فكرة تجريدية. فرفض الحقيقة العصرية أمر وهمي بحت. لدى التمعن في حدود علاقة الأنسان بمحيطه، نجدها مفتقرة الى المحتوى والوجهة. وهذا الأفتقار يضخم بشكل اكبر بصفة الغاية القصوى. إذ أن الأحتجاج إيماءة فارغة، تعبر عن الأشمئزاز أو عدم الأرتياح أو التشوق. إن محتواها ـ أو بالاحرى انعدام محتواها ـ ناجم عن حقيقة كون هذه النظرة عن الحياة لايمكن ان تفصح عن وجهة. ليس هؤلاء الكتاب على خطأ تام في اعتقادهم أن علم أمراض النفس هوملاذهم الأكيد إذ هو التتمة الأيديولوجية لوضعهم التاريخي.

إن ملازمة الشعور بالمرض لن يعثر عليها في الأدب فحسب، فتحليل (فرويد) النفسي هو أجلى توضيح لذلك. وتختلف معالجة الموضوع ظاهرياً فقط عن المعالجة في الأدب المعاصر. وكما يعلم كل امرىء، كان منطلق فرويد (الحياة اليومية)، وكي يتسنى له على أية حال، توضيح الأنسلال وأحلام اليقظة كان عليه أن يستعين بعلم أمراض النفس في محاضراته عن المقاومة ورد الفعل، يقول: «ان اهتمامنا بعلم النفس العام لتكون الأعراض يزداد كلما علمنا الى أي مدى تستطيع دراسة الاحوال المرضية أن تلقي ضوءاً على اعمال الدماغ الطبيعي». لقد اعتقد (فرويد) أنه عثرعلى المفتاح المؤدي الى فهم الشخصية السوية في نفسية الفرد غير السوي. هذا المعتقد يتجلى أكثر في دراسة رموز (كرتشمر) التي ترجع أيضاً أن النفسيات غير السوية في مقدورها أن تفسر النفسية السوية. عند مقارنتنا علم النفس الفرويدي بعلم النفس البافلوفي ـ الذي تبنى نظرة أبقراط بأن الشذوذ العقلي انحراف عن الطبيعي ـ نستطيع، آنذاك فقط أن نراه في ضوئه الحقيقي، واضح ان هذه ليست على وجه الدقة مشكلة علمية أو أدبية ـ نقدية. إنها مشكلة إيديولوجية ناشئة من العقيدة الوجودية بشأن انعزالية الأنسان.إن الأدب الواقعي، استناداً الى مفهوم أرسطوطاليس عن الأنسان بكونه حيواناً إجتماعياً قمين بأن يسفر عن دراسة جديدة لعلم تفسير الرموز لكل مرحلة جديدة من تطور المجتمع. إنها تزيح النقاب عن التناقضات ضمن المجتمع وضمن الفرد في سياق الوحدة الجدلية هنا الأفراد الذين يجسدون العنف والأهواء الأستثنائيه مابرحوا ضمن مجال رموز المجتمع المألوفة (شكسبير، بلزاك، ستندال). إذ أن الأنسان العادي في هذا الأدب هو ليس غير انعكاس أكثر غموضاً للتناقضات القائمة دائماً في الأنسان والمجتمع، والشذوذ في الأطوار في حالة المجتمع المنحرف. ومن الواضح أن أهواء الأبطال العظام يجب ألا تختلط مع شذوذ الأطوار في التعبير العامي: فكرستيان بودنبر وك كان شاذ الأطوار، بينما(أدريان لفركوهن) لم يكن كذلك. إن الوجودية عند (كيورفنهايت) تجعل صحة تفسير الرموز أمراً مستحيلاً ويحل مكانها الكشف الغامض عن التناقض بين الشاذ وبين العادي اجتماعياً. لقد رأينا لماذا يفضي هذا الكشف عن التناقض الى افتتان العصرانية بالغرابة السوداوية ـ التناقض الذي في الواقعية التقليدية يؤدي الى زيادة معرفتنا للأعتدال الأجتماعي. إن الشذوذ يمسي المتمم الضروري للفرد العادي، وهذا الكشف (عن التناقض) يتوخى إفناء الأمكانية البشرية.وتتجلى مضامين الأيديولوجية في ملاحظة أخرى لموزيل: «إذا حلمت البشرية إجمالاً، فانها تود أن تحلم بموسبرجر» وستتذكر أن (موسبرجر) كان مصاباً بالأنحراف الجنسي والتخلف العقلي مع نزعات للقتل.

وماقام عند موزيل، مقام الأسس الأيديولوجية لشرح جديد للرموز ـ الهروب نحو العصاب كاحتجاج على شرور المجتمع ـ يغدو، عند كتاب آخرين عصرانيين حالة إنسانية ثابتة لاتتغير. فمقولة (موزيل) تفقد شرطيتها «إذا» وتمسي فحص تصوير للحقيقة. والأفتقار الى الموضوعية في تصوير العالم الخارجي يلقي تتمته في اختزال الحقيقة الى حد الحلم المروع (الكابوس). وربما تكون شخصية (بيكيت) المسماة (مولوي) النقطة القصوى لهذا التطور مع ان تصور (جويس) للحقيقة بكونها تياراً مترابطاً من الوعي، سبق أن اتخذت لها عند (فوكنر) صفة الكابوس. في رواية (بيكيت) نلمس ذات التصوير بمقدار ضعفيه. إنه يقدم لنا مثالاً لأقصى الأنحطاط البشري ـ وجود أحمق خامل. ثم بما أن العون وشيك من مصدر خفي غير محدود ينغمر المنقذ ذاته في الحمق.إن القصة تسرد خلال التيارين المتوازيين من وعي الأحمق ومنقذه.

مع اختيار الفساد والحماقة كطراز من الحالة الأنسانية نجد مايعادل التمجيد الصريح. خذ شخصية (باسيفاي) عند «مونترلان» ـ شغف البطلة الجنوني بعجل ـ يقدم على أنه أوبة ظافرة الى الطبيعة كتحرير للنزوة من عبودية الأجتماع. إن الكورس ـ أي المؤلف ـ يضع التساءل التالي (مع كونه بلاغياً بقصد التأثير يتوقع بوضوح رداً مثبتاً): «إذا كان غياب الفكر، وغياب المثل الأخلاقية العليا لا يسهمان كثيراً في منزلة الحيوانات والنباتات والماء...؟» ان «مونترلان» يعرب بوضوح نظير (موزيل)، ولو

بتوكيد مغاير اخلاقي وعاطفي المسلك الاجتماعي المخفي ـ المكبوت ـ للأعتراض الذي عليه يرتكز هذا الهاجس المرضي النفسي و «روسويته» المنحرفة وفوضويته،ثمة الكثير من هذه الصور في كتابات العصر. قصيدة لـ «بن» ستؤدي الى إدراك جوهر الموضوع:

ليتنا كنا أسلافنا البدائيين،
كتلاً صغيرة من الجبلة في مستنقعات حارة؛
حياة، موت، جنين، ولادة
تنبثق من تلك المصادر بصمت.

وريقة من طحلب البحر أو كثيب،
أنشأته الريح وثقيل عند القاعدة،
جناح اليعسوب أو النورس.
هذه الآن تدل على ألم مفرط

ليس ذا إنحرافاً صريحاً في نهج (بيكيت) أو (مونترلان). مع ذلك (بن) في بدائيته يحاربها. إن تعارض الأنسان كحيوان مع الأنسان ككائن إجتماعي (مثال ذلك الحط من قيمة الأجتماعي عند هايدجر والجزم بالتضارب عند (كلاج) بين «الروح والنفس» أو أسطورة (روزنبرغ) العرقية يؤدي رأساً الى تمجيد اللاقياسي والى مناوأة الأنسانية بشكل سافر

إن الأيماء المحدد بهذا الشكل الى الأنسان المتوسط (المعتدل) حسياً والأحق أيضاً يفسح المجال أمام انحراف أسلوبي «اختياري». ويغدو الانحراف كجزء لايتجزأ من تصوير الحقيقة كاللجوء الى المرضي. لكن الادب ينبغي ان يمتلك مفهوماً عن الطبيعي (العادي) إذا كان عليه أن يقوم الأنحراف بصورة صحيحة: وهذا يعني رؤ يته كانحراف. بمثل هذا الأيماء يستحيل هذا التقويم مادام الطبيعي (العادي) لم يعد هدفاً مناسباً للأهتمام الأدبي. إن الحياة تحت هيمنة الرأسمالية غالباً ماتقدم بشكل صحيح على انها تشويه تحجر أو شلل) الجوهر البشري لكن عرض أمراض النفس بكونه السبيل الى النجاة من هذا التشويه إنما هو تشويه بحد ذاته إننا مدعوون أن نقيس ضرباً من التشويه إزاء ضرب آخر، فنصل بالضرورة الى تشويه شامل. ليس ثمة مبدأ يوضع مقابل المثال العام وليس ثمة معيار يمكن به مشاهدة البورجوازي الصغير والمرضي في سياقهما الأجتماعي وهذه النزعات على بعدها عن تعلقها بالعصر، تزداد تحكماً على الدوام. ان التشويه يمسي الحالة الطبيعيةللكيان الأنساني والدراسة الملائمة، والمبدأ التكويني للفن والأدب.

لقد أوضحت بعض المضامين الأدبية لهذه الأيديولوجية فلنتابع هذه المناقشة الى مدى أبعد. فجلي كما أحسب أن العصرانية ينبغي أن تجرد الأدب من معنى «المنظور» (الرؤ ية أو النظرة ـ المترجم). وهذا لايدعو الى العجب فالعصرانيون المتشددون، نظير (كافكا) و (بن) و (موزيل) قد رفضوا دائماً بحدة تزويد القراء بأي شيء من هذا الصنف. وسأعود الى المضامين الأيديولوجية لفكرة «الرؤ ية» فيما بعد. وليسمح لي أن اقول هنا انه في اي عمل فني يكون للرؤ ية أهمية طاغية إذ هو يحدد السياق والمحتوى ويضم خيوط السرد بعضها الى بعض ويمكن المتفنن من الاختيار بين الهام وبين السطحي وبين الحاسم وبين العرضي. وكلما كانت الرؤ ية اكثر شفافية ـ كما عند موليير والأغريق ـ كان الأختيار أكثر اقتصاداً والفاتاً للنظر.

إن العصرانية تتخلى عن هذا المبدأ التخيري. إذ هي تؤكد أن بمقدورها الأستغناء عنه، أو الأستعاضة عنه بعقيدتها عن الحالة الأنسانية. إن أسلوباً وفق المذهب الطبيعي من المحتم أن يفضي الى نتيجة. هذا الوضع ـ الذي حسب تفكيري يسم كل الفن العصراني لنصف قرن خلا ـ مقنع من قبل النقاد الذين يمجدون الحركة العصرانية نمطياً. بالتركيز على معايير شكلية، ويفضل التقنية عن المحتوى وتهويل أهميتها، يحجم النقاد عن الحكم على المغزى الأجتماعي أو الفني لموضوع البحث. ونتيجة لذلك، لايستطيعون التمييز الجمالي بين المذهب الواقعي وبين المذهب الطبيعي. هذا التمييز يعتمد على حضور أو غياب المغزى المتسلل في الأوضاع والشخوص التي يمثلها هذا الأثر الفني، بينما الطبقات الأساسية لها أهمية ثانوية ولهذا من الممكن التكلم عن المسلك الطبيعي الأساسي للأدب العصراني وان يرى هنا التعبير الأدبي ذا استمرارية إيديولوجية وليس ذا معناه أن إنكار الفوارق الأسلوبية تعكس التغيرات الأجتماعية لكن الشكل الخاص الذي قد يتخذه هذا المبدأ للتحكم وفق المذهب الطبيعي وهذا النقص في التركيب المتسلل هو ليس شكلاً حاسماً. إننا نصادف ذلك في كل الظروف الأجتماعية الحاسمة للمذهب الطبيعي، وفي اساليب الأنطباعيين الرمزية وتهذيبها للدخيل وفي تجزؤ الحقيقة الموضوعية في المستقبلية والأستنتاجية والموضوعية الجديدة الألمانية أو ثانياً في تيار الشعور السريالي.

هذه المدارس تشترك في توجهها الأساسي الثابت صوب الحقيقة وهذا وثيق الصلة باحتياجها الى «الرؤ ية». وفي الحقيقة لقد ضمن (جوتفريد بن) ذلك على نحو مميز في منهجه الفني. يحمل أحد

مجلداته العنوان (قصائد مستقرة). إن إنكار التاريخ والتطور وهكذا الرؤ ية يغدو علامة التبصر الصادق في طبيعة الحقيقة.

الرجل الحكيم يجهل التحول والتطور
أولاده وأحفاده ليسوا جزءاً من عالمه

إن رفض أية فكرة عامة عن المستقبل هو عند (بن) مقياس الحكمة لكن حتى كتاب الحداثة أولئك الأقل تطرفاً في رفضهم التاريخ يميلون الى ابراز المظاهر الأجتماعية والتاريخية على انها غير متغيرة. لذا إن كانت هذه الحال «ظاهرية» أم أنها فقط مرحلة انتقالية تفصلها كوارث فجائية (حتى في الطور المبكر للمذهب الطبيعي، كان العرض الثابت غالباً مالحطمه الكوارث بدون نهجه الأساسي) فذلك أمر قليل الاهمية. فموزيل على سبيل المثال، كتب في مقاله (الكاتب في عصرنا): «هو الذي يلم قليلاً بالحاضر ومرد ذلك جزئياً لأننا كما نحن دائماً قريبون جداً من الحاضر. لكنه أيضاً بسبب كون الحاضر الذي القينا فيه قبل نحو من عقدين هو سجية خصوصية تامة الطوق لا إفلات منها». وإذا علم (موزيل) أو لم يعلم بفلسفة (هايدجر) فان فكرة (جيفورفنهايت) هي هنا قيد العمل. وما يلي يكشف بجلاء عند (موزيل) كيف أن الحالة المستقرة هذه قد قلبتها كارثة ١٩١٤: «فجأة غمر العنف العالم...

في المدنية الأوربية كان ثمة صدع مفاجيء...» باختصار هذا الفهم المستقر للحقيقة في الأدب العصراني ليس نمطاً عابراً بل هو راسخ في ايديولوجية الحداثة.

للبرهنة على الفارق الأساسي بين الحداثة وتلك الواقعية التي من عهد هوميروس الى عهد (توماس مان) و(غوركي) قد افترضت ان يكون التغيير والتطور الموضوع المميز للأدب علينا أن نتغلغل أكثر في المشكلة الأيديولوجية الأولية. ففي (بيت الموتى) أعطى (دوستويفسكي) تعليلاً يستوجب الأهتمام بشأن المحكوم عليهم تجاه العمل. لقد وصف كيف ان المسجونين بالرغم من النظام الفظ تسكعوا وعملوا على نحوردي، أم أنهم لبوا فقط دواعي العمل حتى قدوم ناظر آخر يخصص لهم عملاً جديداً يسمح لهم بعده أن ينصرفوا الى بيوتهم «كان الشغل صعباً» يتابع (دوستويفسكي) قوله، «ولكن، أي جهد ألقوا أنفسهم فيه! لقد ولى كل تراخيهم السابق وعجزهم الزائف» ثم يلخص دوستويفسكي

تجاربه في الكتاب قائلاً: «ان يفقد المرء الرجاء ولا يملك هدفاً نصب عينه فالسأم الصرف قادر ان يحيله الى بهيمة...» لقد قلت إن مشكلة الرؤ ية في الأدب ذات علاقة مباشرة بمبدأ الأختيار. لامضي أبعد من ذلك إن المفهوم الضمني للمشكلة هو مركب أخلاقي عميق ينعكس في إنشاء العمل ذاته. كل فعل بشري قائم على افتراض ضمني لدلالته الملازمة وعلى الأقل للموضوع.

غياب المعنى يجعل من العمل سخرية ويهبط بالفن الى تصوير طبيعي.

جلي لايمكن ان يكون ثمة ادب بدون مظهر على الأقل للتغير والتطور. ولاينبغي أن يفسر هذا الأستنتاج ضمن معنى ميتافيزيقي ضيق قد سبق ان شخصنا الأستسلام الى علم أمراض النفس في الأدب العصراني كرغبة للأنعتاق من حقيقة الرأسمالية. لكن هذا يعني الأولوية التامة لنقطة البداية وهي الحال التي منها يراد الهروب انها اي تحرك تجاه منتهى الشوط محكوم عليه بالوهن. وبما ان ايديولوجية اكثر الكتاب العصرانيين تركز على عدم قابلية تغير الحقيقة الظاهرة (حتى لو تضاءل ذلك الى مجرد حالة ادراك) فالنشاط الأنساني يمسي وهناً ومجرداً من المعنى.

إن إدراك الحقيقة التي تؤدي الى ذلك يتمثل أكثر مايكون تماسكاً وإقناعاً في عمل (كافكا). يقول (كافكا) عن (جوزيف. ك) إذ هو يساق نحو الأعدام: «إنه فكر بالذباب تتحطم أضلاعه الواهية بينما يجاهد للأنفلات من ورق الذباب اللاصق». هذه الحالة النفسية الكاملة الوهن الجمود إزاء القوة الغامضة للظروف تسم كل أعماله. ومع ان الفعل في (القصر) يأخذ اتجاهاً مغايراً بل حتى معاكساً للأتجاه في المحاكمة فهذه النظرة الى العالم من رؤ ية الذبابة المجاهدة الواقعة في الفخ هي نظرة عامة شاملة. هذه التجربة هذه الصورة عن عالم يسوده الجزع وعن الأنسان تحت رحمة المخاوف التي لايسبر غورها تجعلان من عمل (كافكا) النمط الحقيقي لفن الحداثة. إن البراعات الفنية (التقنيات) في مواضع أخرى لها أهمية شكلية فحسب مستخدمة هنا لاستحضار روع فطري في حضور من حقيقة مضادة وغريبة كلياً الخوف عند كافكا تجربة العصرانية فوق كل إعتبار.

عن 20 th Century literary Criticism
The Ideology of Modernism
P. 474 - 487

العلاقات بين الفنون

الأدب في ضوء الفنون

هلموت هاتزفيلد

Helmuth Hatzfeld

ترجمة: د. محمد هناء متولي

من البولونية

من الضـروري منـذ البـدايـة تأكيد أن مايكتب هنا حول توازي الفنون والأدب يتحدد فقط من الامثلة المتخذة من الفترة التاريخية التابعة لهانفسها . والارتباط بهذا المبدأ يعني أن المقارنة المختارة بطـريقـة لهـا مقصـدهـا ومعنـاهـا إنمـا تعبر عن المصدر الروحي المشترك الذي يغذي هذه الظاهرة في الأدب والفن . وبفضل هذا النـوع من الأبحـاث التي تدور حول هذه القضية إنما تتسع وتزداد عمقاً رؤيتنا للروح الحَضارية للعصر الذي تمثله هذه الفنون وهذا الأدب ، ليصبـح تفسير التاريخ لهذه الظاهرة أكثر دقة وعلمية . فإذا ماوضعنـا في الاعتبـار التـوازي التـاريخي مابين امكان إظهار هذه الأوليـات ، فعنـدئـذ سنـرى أن الفن أحيـاناً يلقي ضوءاً اكثر على الأدب ، وأحيـانــاً أخــرى على العكس ، كتأثيـر الأدب في الفن المعتمـد على وجـود الاطار الداخلي الذي يبدو أكثر من اللغة منه في فن الـرسم . وإذا إتبعنـا ذلـك بنوع من التزامن في الشكل بين الفن والأدب ، فإن المحـاولـة المتخذة والموضحة ستعتمد أساساً نشأة الوسيطين الفنيين . وأحياناً فإن الوسيطين يعتمدان على روح الـزمن ، فلا يريـان حلولاً مبـاشرة ممثلة لها . وأحياناً أخرى توضح بعض الامثلة المعطاة السمات التقليدية المتبادلة بينهما . ويمكننا ووفق المـادة التـاريخيـة التي لدينا أن نقوم بمتابعة سبع نقاط هامة تدور حول النقـد الأدبي والنقـد الفني . وتؤكـد هذه النقـاط السبع وحدة الأساليب التاريخية والجمالية .

1ـ اللوحة توضح تفاصيل النص الأدبي

من الضـروري وبشكـل خاص التـركيـز على أسلوب توضيـح الأدب من خلال الفن عنـدمـا تشتمـل النصـوص الأدبيـة على مختلف العـوامـل التطبيقيـة والسيكلوجيـة والبنائية التي يمكن أن تصبـح لغـزاً من الألغـاز لولا مثـول الفنون التشكيلية. ويقودنا هذا الى انـه في الحـالات الآتيـة: في حالـة الملك بطـل عصـره من ملحـمــة chansom de geste[1] لا يـمـكـن أن ينبثق من الأبطـال النمـوذجيين للأدب الاغريقي / الروماني، لأن التقاليد الأدبية قد إنقطعت مؤخراً، أما شخصية الحاكم الشعبي الشاب فإنها توضح التقـاليـد الفنيـة للوحـة المسيـح القـاضي Pantokrator[2] الممثل للعصـر البيـزنطي الـرومـانتيكي للقـرون الوسطى، فالحوار الحي المعبـر عن فروسيــة أبطــال قصص الحب السلوكيـة التي يعـود مصـدرهـا يقيناً الى المناقشات التي تدور حول إقامة صلة عقلانية بين العقـل والـدين. والـدليـل على ذلـك هو وجود الحواريين في صفـوف جمــاعــات معــدة للمنـاقشـة التي تزخـر بهـا سقـوف الكـاتـدرائيات. إن المفارقات التاريخية الأسطورية التي تزخر بها أشعـار Villon[3] التي يصعب الـوصـول الى مصادرها الأدبية بينما نجـد لهـا نظيـراً في لوحـات Froment.[4] وإن ظهـور التفـاصيل الـواقعيـة والمضغـوطـة والمـاثلة تحت ثقـل زخـارف أدب القـرن الخـامس عشـر «البـورجوش» يبدو تماماً كما لو كان لا يملك أصلاً في التــراث الأدبي. أمــا في الفن فقـد فسـرت ذلـك ظاهـرة المنمنمــات التي تتضمن محتـويـات من الكتـاب المقـدس في الحوائط الداخلية الفلمانكية الفرنسية التي يترتب عليها في النهاية الوصول الى فصلها عن طريق الموضوعات المختارة وتبويبها ومن تراث التصويـر الدنيوي نجد أن هذا التيار قد وصل أيضاً وبشكل واضـح الى الاستفـادة من الأعمـال القصصيـة الـروائية المبكرة. فتكنيـك راسين يتمثـل في إستخـدامـه لعـدد من النعـوت والأوصـاف التي يسحـر بهـا القلوب بتـراجيـديـاته الزاخرة بالفزع والجـاذبيـة بفضـل المنـاخ الـداخلي المـرسـوم بهـا والخلفيـات البـانـوراميـة التي تعطي في تكاملها ضوءاً بديعاً متغيراً، وينعكس هذا أيضـاً في الـديكورات الممثلة لهذه التراجيديات المسرحية. ومن السهولة أن نلفت إنتباه القارىء لو أنه حاول أن يتذكر المناظر الطبيعية التي يرسمها Claud Lorralme[5] حيث لا يقل عنه تلميحاً في تصويـره للصبـاح المبكـر الخفيف والظهـر والامسيات، التي تملك بوضـوح المـلامـح نفسهـا التي تزخر بها الصفات والنعوت الأدبية عند راسين.

ويـدور النقـاش نفســه حول ماتعنيـه «بشـريـة» الحيوانات عند لافونتين[6] التي يمكن أن نصل فيها الى حد فاصل لهذه المناقشة راجعين الى اسكتشـات Le Brun[7] الـذي قد رسم رؤوسـا بشـرية لأجسـاد حيـوانـات. إن رسـومـه تزخـر باكتشافات الانثروبولوجيا المبكـرة، حيث وجـدت في الصـور المتقـاربـة للأنسـان أسـاساً سيكولوجيا تقيم عليها نظريتها. إن هذا التزامن بين الأدب والفنون يسمح لنا بنظرة جديدة لدراسة مشكلة الطبيعة عند لافونتين

2ـ النص الأدبي يلقي ضوءً على تفاصيل اللوحة

كمـا ان معنى الأدب يمكن اكتشـافه بمعونة فن الرسم، كذلك بفضـل التـزامن الأدبي تستكمل اللوحة معناها المتكامل باعتبارها تفسيـراً لظـاهـرة حضـاريـة. ومن خلال هذا المنظـور يبدو الأدب أعمق فلسفياً وأثرى سيكلوجياً.

ومن تعـرضنـا لأمثلة أخـرى ـ كمـا في الأعمـال الفنية ـ يمكن تفسير تفصيلات معينة وفقاً للنصوص الأدبية المعاصرة التي يتزامن مع وجـود هذه اللوحـات كمـا في حالـة الأشكـال المتخذة شكلاً حيـوانيـاً رؤيـويـاً شبيهاً بها من حيث الروعة والغموض التي تملك أجنحة عدا تلك الحيوانات الرمزية التي تمثل الغازاً مستخرجة من عنـاصـر المعمار «الرومانسكي» التي تفصح عن أسرارها الحيوانية للقراء الذين يملكون صفات مشتركة تتصف بها الشخصيات التي يقرأون عنها.

إن الأعمال الأدبية في القرن الخامس عشر التي تصف الطبيعة سواء كان هذا في تلك الاعمال أم في تلك المنمنمات المبكرة ـ نجـد أن الطبيعـة هنـا تلعب دوراً يحتـل المـرتبـة الثانية من حيث علاقتـه بالحضـارة. وإن المنمنمات الصامتة كان ينبغي بالضرورة فيمـا بعـد أن توازى الأدب في العصـر الذي وجدت فيه، ويمكن الـوصـول الى النتيجـة إعتمـاداً على نتائج معينة توصل لها مؤرخو الفنـون الـذين لم يستطيعـوا لحـد الآن أن يتفقوا علمياً فيما بينهم حول هذه القضية.

ثمــة عمــل شعـري يكشف النقـاب عن معنى لوحـة نـاثـرى الحـب الأسطـوريـة / الـرمـزيـة ذات الـروعـة والـغـمـوض وقـد رسـمـهـا الفنـان Millet[8] وهذا العمل مطابق للعمل الشعري «أمسية» فيكتـور هوغـو[9].

3- اثر المفاهيم والموتيفات الأدبية في تفسير الفنون

إن ثمة مفاهيم عامة تابعة لبعض الاتجاهات السائدة في عصرها تبدو في الأدب باعتبارها موتيفة ومحركاً للعمل الفني.

فمعناها الدقيق نؤكده في الأمثلة المتوازية مع الفنون. فالتفسير من خلال منظور العمل الفني يمنح وصفاً لا موضوعياً من تفسير الدليل الموضوعي المقارن ويدخل في نطاق هذه الموتيفات بالنسبة للأدب: في مجال الدين - موتيفة العصور الوسطى الدينية المروعة في التحذير الالهي حيث النعوت والأوصاف تظهر واضحة من منظور النحت الذي يتخذ معناه في ضوء الأيقونات المعلقة التي تتخذ إيقاعاً حياً حركياً في قصص الفروسية الغرامية والتي تفسر المشاهد البشرية المنحوتة، ونرى أن الفكرة القوطية للمرأة المتأنقة اكثر وضوحاً في نحت قوامها، ونجد هذه الظاهرة أقل في الأدب حيث نرى حديثاً عن عناصر من وصف البشرة النائية متناثرة هنا وهناك. إن أشعار Chenier[15] التي تستخرج منها الكلاسيكية الجديدة فكرة الجمال أي أنها محملة ببعض الشاعرية الزائدة عن الحد على طراز النموذج الهلليني. لكن التفاصيل تكشف أن المفهوم الجمالي يرتسم بشكل واضح على بعض لوحات هذه الحقيقة. ويمكننا أيضاً فهم هذا المزج أو الخليط من التعصب الأعمى والحدس الذي يتمثل في الكاثوليكية الرومانسية المحببة بشكل عام والمفهومة بشكل شيّ عن طريق المشرعين لها. هذا في حالة ماإذا قمنا بعمل مواجهة مع لوحة Delaroche[11] والمسماه بالشهيد الشاب، فلا توجد لوحة يكون بمقدورها أن تعبر أو ترسم بهذا القدر من الخلط من ضحالة الأسرار على طراز فيكتور هوجو أكثر من تصوير ديلاكروا[11] ولوحته «اسطورة» باعتبارها تمثل أسطورة في مشهد من الشفق ينبت من الظلام، وهي مدينة لعمل هوجو الادبي وحتى للايقاع الداخلي لذلك العمل. أما اللوحات التي ابدعها جوجان من تاهيتي، فيمكن أن تثبت أن النثر المبهم لرامبو المليء بالألوان والمثير للرؤى لقارئه الذي يصدم والهارب من واقعة مستغرقاً في الخيال، في عالم الأحلام والخيالات، كما نرى عند السيرياليين حيث تتوقف أعمالهم عن أن تقوم بالتدخل في إرهاب المتبرجزين. وحين نقرأ هذه الأشعار فان ذاكرتنا تعود بنا الى Rousseau ولوحاته ومحاولة ربطه لعناصر متغايرة الخواص بالاستعانة بتكنيك من رسوم الأطفال.

4- الادب يوضح موتيفات فن الرسم

وفي مكان أخر نجد إستيضاحا مالبعض المفاهيم والموتيفات العامة من الفنون التي تكفى بشكل واضح لأن تكون متوازية والادب. فأدب العصور الوسطى والنظرة الأدبية تظهران حقيقة عشق الضوء وبشكل مايبرق ويلمع كل ماتزخر به مظاهر النعمة، وهذا الأدب متعارف عليه باعتبار أنه يتصف بمسحة من الجمال السماوي والغفران الإلهي. وهذا ماكان يمنح الضوء للعمل الفني، أحيانا قدراً يفوق الحد من الضوء كما نجد في اللوحات التي تمس المسيح وحواريه.

ان لوحة يوم القيامة في كاتدرائية بورجيه تعد مثالاً على وجود إتجاهين متناقضين من التعبير الواقعي والرمزي. ان وجود هذين الاتجاهين المتعارضين يتضحان من عرض جحيم واقعي مع سماء رمزية في شكل الرسول إبراهيم الجالس فوق عرش حاملاً روح العدالة. فالأدب يكفى لاعطائنا دليلاً نلمس به وجود طبقتين مختلفين لعصرين مختلفتين تماماً عن بعضهما البعض، ولأنه في الأدب نجد أن هذين الاتجاهين لا يوجدان بشكل متساو، ففي إطار الاحتفال الديني نلتقي في فترات مبكرة بأعمال فنية شبه لاهوتية «دينية» نرى فيها تلاشياً تمثيل الرب بشكل واقعي بشكل شخص أو في تمثيل الفردوس، بينما نجد تصورات الخوف والفزع بشتى صور العذاب الموعودة من الجحيم التي تمثل العصر وتستغل معناها الكامل فقط من خلال مقارنتها بالبورنزيهات الادبية (تقليدية أم شخصية) التي بسبب ثراء تعبيراتها المختلفة يمكن أن نفهم من خلالها أبعادها السيكلوجية.

5- الفن يفسر الاشكال اللغوية الادبية

يأتي الفن لمنظور الأدب بمعونة خاصة عندنا فبعض القضايا الشكلية في فن الرسم تترجم قضايا الشكل والنموذج والتكنيك في الادب. ان اناشيد «القديس ألكسي» ترينا داخل هذا التقسيم وخارجه المعتمد على رقم خمسة بمقارنة هذا التقسيم تترك لنا لغزاً يتطلب حلاً (فليس هذا رقماً مقدساً)، ولو أن الأمر كان غير ذلك، لما كان تكثيف الشخوص ظاهراً في أقدم الحوائط المعمارية الرومانسكية المعتمدة أيضاً على رقم «خمسه» ومن هذا المفهوم إستطاع علماء النفس كشف النقاب عن أن خمسة أشخاص

يمثلون الحد الأقصى لما يمكن أن تستوعب العين، الذي يعبر عنه التصنيف الفني حيث يوضح أكثر ظاهرة الخمس وحدات المتكونة داخل التكوين البنائي الماثلة في تقسيم القصيدة الداخلي ومن التحقق من مقاطع القصيدة ووحدتها كما نلاحظ في «أناشيد القديس ألكسي» أكثر مما يمكن أن تفسره أية تفسيرات أخرى من قبيل التصنيف الرمزي والدرامي. إن حالة الفوضى اللا نهائية والشكلية والمشتملة على مناظر من مشاهد القتال من (أناشيد رولان) التي تبدو لنا كما لو كانت خشنة غير مرهفة الحس، لأنها تصف بشكل تفصيلي صفوف جيش المسيحيين أو جيش الوثنيين، ممتزجة شكليا بحالات مختلفة من الاستطرادات، وهي تصبح نموذجاً مفهوماً بمقارنتها بتحركات جماعات الشعوب المرسومة في الاقواس والمنحنيات المعمارية الرومانسكية والقوطية حيث نرى إستخداماً للتكنيك الواعي والموجز الذي يكسر الملل بفضل إعادة بناء الجماعتين المتضادتين، وبفضل الوصول الى كل منهما أيضاً بواسطة الحركة في الاتجاه المقابل. إن الوحدات الثلاث القائمة على تعاقب وتسلسل شخصيات السير الملحمية الماثلة في هذه الأقواس المعمارية تقوى كثيراً من نظرية «النضال والصراع» التي نراها في البناء الدرامي للسير الملحمية ومغامرات قصص الحب المعتمدة ايضاً على الوحدات الثلاث وعلى تسلسها وتعاقبها.

وفي بورتريه «الكاهن» لجان فان إيك [13] التي ترينا التجعيدات والثنيات والشرايين والندبات كافة على الوجه الانساني، توضح لنا شكلياً أساس واقعية التفاصيل الظاهرة في الروايات والأعمال القصصية للقرن الخامس عشر، وهذا يثبت لنا كيف تحسب بدقة جميع التفاصيل الواقعية في سعي بدائي نحو إنجاز التكامل الميكروسكوبي للتصوير الدقيق. وإن الاستخدام اللامنطقي للأزمان الذي لاينتهي عند سلسلة من الوظائف المتناسقة ولاعند ترتيبات الجمل والتعابير المعتمدة على القياس السيكلوجي، الذي يثير القلق بدرجة أقل هو حالة عدم تفهمنا أنها تستجيب لحالة المنظورات المزيفة والمتزامنة مع المشاهد التي تعرض عروضها التي يعتمد فيها حجم الشخصيات على قيمهم السيكلوجية.

إن البنية التقليدية الباروكية لدرامات القرن السابع التي تشتمل كل دراما منها على خمسة فصول تحتوي مشاهد نراها تتغير وفقاً لسرعة إنتقال الأحداث المكثفة التي تتلو بعضها البعض، لتقترب قبل النهاية من نقطة تأزم الأحداث بين بطلين إثنين في ديكور يشمل عدداً من النوافذ المغلقة وعدداً من الفصول والمشاهد المتوازنة، ونرى كل هذا مطروحاً على المستوى المرئي فوق السطح المرئي، ولذلك نكتشف ـ فيما يتعلق بالشكل ـ توضيحاً لذلك في فن التصوير الحديث. فعلى سبيل المثال في لوحة poussin [14] «العائلة المقدسة» التي تتميز بأنها تمثل «الفوضى الجميلة»، حيث تشغل المستوى الأول من اللوحة محفة طويلة زاخرة من الشخصيات الجماعية، ترافقها جماعات أخرى تمثل شكلاً هرمياً، أما الضوء فيرتكز على الأبطال الرئيسين، هذا في الوقت الذي نرى فيه بانوراما لخلفية في العمق ترينا أنه ليس لها قيمة أو معنى أما أهمية موقع المستوى الأول حيث يبدو مثول الشخصيات الثانوية ضرورياً فقط لاقامة نوع من التوازن الجماعي.

6ـ الاشكال النموذجية الأدبية تسعى لتوضيح الاشكال الفنية

وننتقل الآن في هذه النقطة السادسة الى نقطة عكسية تطرح القضية بشكل آخر، فباي طريقة يمكن لمقومات الفن الادبي ـ مقومات التكوين والطراز التي يمكن ان تستخدم في استيضاح المقومات الخاصة بالاطار الفني للفنون والحقيقة تقول بأن مؤرخي الفن الذين تعرضوا لهذه القضية قد تساءلوا عملياً عن هذه الامكانية.؟

فالمعمار الداخلي على طراز فرساي «وهو جاليريا المرايا» وهو أيضاً نموذج «السقف السندي» وهو سقف له في جميع جوانبه منحدران أسفلهما أشد إنحداراً من أعلاهما. وهذا النوع من المعمار لايفهمه كل مشاهد بسبب تصميمه المتناقض مع نفسه: الأشكال البسيطة الكلاسيكية وفخامة وابهه الديكورات الداخلية الباروكية. إن هذا الاتجاه المتناقض يقيد «باسكال» ويضعه في قالب متوحد من الروح الهندسية البنائية والروح الشفافة المرهفة ففي فلسفة باسكال وفي رؤى موليير حول قباب دير Val-de-Grace والمصممه بواسطة Mignard [15] يبدو من هذه الزاوية ما أسماه مؤرخو الادب المعاصر بالباروك الكلاسيكي.

7ـ حدٌ فاصل بين الادب والفن.

والحقيقة تقال بأن عدداً قليلاً من الأعمال الفنية فقط لايستلزم تفسيراً بمعونة الأدب حيث تغيرات عديدة في التكنيك الأدبي

النابع من الفنون التشكيلية، ومن السهولة الوصول الى نتيجة هامة وهي مسألة الصياغة الجديدة للفن وهي ذات إتجاه واحد حيث تسير متجهة قريبا من خط الأدب وهو من أكثر المقومات المشتركة الحيوية والممثلة بشكل رئيس للموضوع الرئيس لهذه النقطة. وبالرغم من أن التقاليد والسير على طريق الأدب والصياغة الجديدة تتحدد داخل إطار اللوحات المتعارف عليها إلاّ أنها تفصل ما بين الأدب والفن وبالقيام بمقارنة بقية الأمثلة فسيكون بمقدورنا الوصول الى ترجمة شرعية التعريف القديم والنموذجي في آن واحد للكاتب الألماني «لسنج» [16] الذي كان يرى وفق مثاله المطروح حول فن الرسم والشعر: بأن الشخصيات المرتدية أزياء تظهر مختلف تفاصيلها في صورة متزامنة مع العصر، بحيث نرى ثمة شخصيات أخرى ترتدي أزياءها رويداً رويداً. فنجد صدىً تاريخياً لها في التماثيل القوطية الملكية المرتدية التى تمثل أشخاصاً تمثل العصر الذى رسمت فيه. أما في الأدب المروى والأدب التعليمى فنجد له مثيلاً في الوصف المعاصر للنساء المتجهات الى مادبة أو الى كنيسة.

وتتكرر مناظر الطبيعة حول الموضوع الأسطورى حتى الملل ابتداء من الفنون الاغريقية من القرن الرابع والخامس قبل الميلاد حتى الكلاسيكيات الفرنسية من القرن السابع عشر الميلادي. فأسطورة الطبيعة لم تكن مع ذلك على الاطلاق ملائمة أو كافية للتعبير عن المضمون الرمزى من فن الرسم وخاصة فن الأدب حيث يرى لافونتين أن المجتمع الذى لايملك معرفة كاملة بالأساطير الاغريقية الرومانية يمكن ان يبدع تلك الأساطير عن طريق النظرة إليها عن بعد بأسلوب ساخر واعادة تفسيرها من جديد.

ويتكيف ممثلو الواقعية الفرنسيون عن وعي كامل بقواعد Laokoon [17] فيختار Courbet كموضوع له بدءا من المحفة الجنائزية مرورا باللحظة الى يدخل فيها المشيعون المقبرة ووصولاً الى أهل المصاب الذين يقفون أمام المقبرة. أما Flaubert فيقرر أن يصف بالاستعانة بعرض مشاهد متدرجة للجنازة الحزينة المارة بشوارع المدينة. أما رينوار فهويرينا حياة البولفار مقدمالنا من خلال إطار محدود موحد بعداً واحدا للشارع الصغير. أما فلوبير فهويقدم تكنيكاً أقرب ما يكون الى التكنيك الفيلمى حيث نرى لقطات صغيرة للحياة من حولة يقدمها الفنان كما لوكان قد شاهدها من خلال عربة تسير في الشارع. أما Monet فهويرسم كاتدرائية من فترات زمنية مختلفة ليوم واحد مما يجعلنا نعايش اعماله كما لو كنا في متحف من الصور الفوتوغرافية. أما زولا فهو يرسم باريس ناظراً اليها من عين واحدة: صباحاً وظهراً ومساءً وليلاً، وخلال ظروف جوية متنوعة يبدع تكوينا جديداً فنياً. أما القاعدة القائلة بأن الفن ينبغي أن يبدع قيماً جمالية وخاصة في الأدب، فماتزال هذه القضية مطروحة كقضية اولى، حتى في ذلك الوقت الذي يحاول فيه الفن أو المذهب الطبيعي أن يتعدى مهمة الأدب. وتستمر هذه القواعد واللوائح قائمة لتجئ التعبيرية لتقضي على جماعة لاكون. وعلى سبيل المثال نجد جورج براك يحاول رصد رقصة الفالس ليرسمها خالقاً بذلك تكوينا ذا ثلاثة أبعاد وهو يحاول تقليد ايقاع رقصة الفالس وبهذا المنطق نجد المحاولة الأدبية ممكنة ألنجاح حيث أنها تترك أثراً واضحاً في القارىء، بينما يفشل فن الرسم في تحقيق ماوصل إليه الأدب.

× × × ×

إن الأمثلة التي حاولنا أن نضعها في تدرج تاريخي وبشكل فينومينولوجي أي بالبحث في وصف الظواهر وتصنيفها إنما تستند الى أسس سيكلوجية جمالية، تأخذ جميع إمكاناتها من الأساليب الموضوعية للبحوث الأدبية العالمية وخاصة الفرنسية لمنظور الفن وعلاقته بالأدب. وقد ألقينا في هذه الدراسة الضوء بشكل مختصر ومركز على كل نقطة من النقاط السبع المطروحة بأسلوب منهجي خاصة عندما قام مؤرخو الفن بتقديم حلول بالاستعانة بأساليب يقينية أكثر تأثيراً من إفتراضات مؤرخى الأدب، فقد تعرضوا لقضايا هامة كسيكلوجية الفن وتاريخ الفكر وشتىٰ أشكال الأسلوب الذي يمثل الفرد والعصر والأمة. ولتزايد أهمية التكنيك في الفن، صار بامكان الظاهرة العارية ان تصبح ظاهرة جماعية مدروسة، وعلى العكس في الأدب فأن القيمة الفردية المتزايدة للكاتب مع كل التخطيطات تعد علامة لقيمة الابداع

ويصبح هذا النوع من الابحاث ممكناً فقط في اللحظة التي نضع فيها اعتباراً وبشكل من الاساليب الوصفية والمقارنات لفهم الأشكال الفنية التي نتعرض لدراستها. وقد تيقنا كذلك بأن اسلوباً كهذا سيصبح أسلوباً مسطحاً ولن يترك أثراً عميقاً في بحث الظواهر الأدبية الا في حالة تعمق هذا الأسلوب في دراسة البناء الداخلي وليس الخارجي فقط. فالشكل الداخلي إنما هو شكل يتضمن بل ويلمح لسيكلوجية بنية الشكل الخارجي. والسيكلوجية تتغير مع تغير العصر التاريخي ومع تغير فردية المبدع

وبالتالي فان هذا الاطار الخارجي يستلزم القيام باعادة بنائه مرحلياً وعلى مدى التاريخ «فهذا الأسلوب الشكلي ينبغي توسيع مداه والسير في تفسير سيكلوجي ذاتي له أي المعتمد على الوعي - وصولاً الى تحليل تاريخي دقيق لهذه القوى التي نستكشفها وراء الأشكال الأدبية، حيث تتضمن روحاً ومعنى لكل فترة من الفترات الزمنية التاريخية المختلفة وليست القضية مجرد قضية تعقل أو تريث نقدي، ولكنها مسألة لازمة على الاطلاق. ولهذا يحق لنا تأكيد هذه المسالة اذا لم نرد أن نجرد الفن من شخصيته وصفاته بالتحليل - ولن يكون بمقدورنا الوصول الى اتباع أسلوب حقيقي غير مزيف إلى باطن أعماق أسرار كل الأساليب الاخرى.

وإذا أردنا الوصول الى فهم حقيقي للقضايا الجمالية فينبغي لنا أن نستكمل هذا الفهم بدراسة «التاريخ الفكري». وإن هذا الفهم مطلوب لامحالة للوصول الى حالة الرضا التي تمنحها الفنون والأدب بطريقته.

«فهذا الذي تعود أن يرى العالم بعين المؤرخ، يدرك الاحساس العميق بالسعادة ذلك الاحساس الذي نصل نحن من خلال منظور البحث الواضح الدقيق المتلائم مع مبدأ القضية المبحوثة ومنشأها، أما مادة العمل فتفقد قشرتها الظاهرية العارضة، لتصبح مفهومه باعتبارها أمراً تتزايد أهميته حتماً والضرورة هي التي تقرر زيادة هذه الاهمية.

• إن هذه مرحلة نرى فيها التأثير الواضح للمبدعين بمختلف فردياتهم وتكويناتهم حيث يظهرون بشكل مشترك داخل التيارات التاريخية غير الواعية التي ينبغي لها أن تظهر بصورة أو بأخرى.[18]

هوامش

1 - Chansons de geste ملحمة فرنسية يعود تاريخها الى القرون الحادي عشر حتى الثالث عشر، وتدور حول الأحداث البطولية للفرسان التاريخيين أو الأسطوريين.

2 - Pantokrator يقدم شخصية المسيح في فن الرسم باعتباره قاضياً جالساً فوق قوس قزح ثلاثي اللون وغالباً ماتظهر صورة المسيح في هذه اللوحة وهو يحمل في يده الكتاب المقدس مفتوحاً.

3 - Francois Villon (1431 - 1463) شاعر فرنسي أدخل في شعره تيمات أغاني الوطن وحياة العامة، عدا الاضافات الفنية الجديدة، غالباً ماكانت اعماله تصور الحياة العامة الزاخرة بالنزاعات وأهم عمل له الوصية الكبرى

4 - Nicolas Froment (1435 - 1484) رسام فرنسي يعد الممثل الرئيس للمدرسة القوطية. كان يبدع أعماله تحت تأثير فن الرسم الهولندي والايطالي.

5 - claude Lorraine (1600 - 1682) رسام وجرافيكي فرنسي. واحدٌ من أشهر من أبدعو رسوم المناظر الطبيعية الأوربية.

6 - Jean La Fontain (1621 - 1695) شاعر فرنسي كتب أساساً الحكايات المستفيدة من نماذج الأعمال القديمة. وقد أثرى شكل الحكاية حيث أضاف اليها حواراً حياً يمنحها صفة التمثيليات.

7 - Charles le Brun (1619 - 1690) رسام فرنسي ومهندس ديكور، كان يطلق عليه لقب فنان لويس الرابع عشر. أحد منشئي ومدير أكاديمية رويال للتصوير والنحت صمم رسومه على السجاد والأعمال الفنية التطبيقية، يعتبر مبدع طراز لويس الرابع عشر الذي انعكس على لوحاته التي تضمنت موتيفات تاريخية وأسطورية.

8 - Jean Francois Millet (1814 - 1875) رسام وجرافيكي فرنسي، كان يرسم الصور الشخصية والمناظر الطبيعية ومشاهد من الأساطير وكذلك لوحات واقعية عن الفلاحين. وأشهر أعماله ناثرو الحب وملاك الرب ولاقطات فضلات الحصاد.

9 - Victor Hugo: (1802 - 1885) فرنسي. منظر الحركة الرومانسية في الأدب ورائدها. ديمقراطي وليبرالي. كان أيضا شاعراً ملحمياً وفلسفياً، أبدع أعمالاً شعرية هامه. يعتبر في ميدان المسرح مؤلفاً للمانيفستو الفرنسي الشهير الذي أفرد له صفحات من مقدمة درامته «كرومويل». أهم أعماله هي البؤساء التي تصور مجتمع الثورة والبررحوازية الفرنسية مظهراً صراع الفرد مع مجتمعه.

10 - Andre Chenier (1762 - 1794) شاعر فرنسي، مناصر للثورة الفرنسية، وقف بالمرصار ضد إرهاب اليعقوبيين مما سلم رقبته للمقصله. يعرف عنه أنه قد إبتكر رؤية جديدة للفن الاغريقي.

11 - Paul Delaroch (1797 - 1856) رسام فرنسي. قام برسم

لوحات عن التاريخ الفرنسي والانجليزي تشمل مسرحاً لأحداث تاريخية تصبح مرجعاً هاماً ودقيقاً لاستخراج قطع الاكسسوار وأزياء العصر الممثلة له.

12 ـ Eugene Delacroix (1798 ـ 1863) رسام فرنسي كان ممثلاً للحركة الرومانسية في الفن الأوروبي.

13 ـ Jan van Eyck (1390 ـ 1441) رسام هولندي يعد واحداً من مبدعي الرسم الحديث وخاصة فن «البورتريه». ان واقعية التفاصيل ترتبط عنده بتمكنه المتميز بالحداثة بعرض المساحات المغلقة والمفتوحة.

14 ـ Nicolas Poussin (1594 ـ 1665) رسام فرنسي يعد واحداً من أشهر ممثلي التيار الكلاسيكي للرسم الباروكي.

15 ـ Pierre Mignard (1612 ـ 1695) رسام فرنسي مهندس ديكور من طراز الباروك ومصمم للوحات دينية

16 ـ Lessing Gotthold Ephraim (1129 ـ 1781) كاتب درامي الماني، منظر وناقد أدبي. أشهر ممثلي حركة التنوير الفلسفية الألمانية في القرن الثامن عشر. من أهم دراساته.

«لاوكون أو حول الحدود بين الرسم والشعر».

17 ـ Laokoon هي عمل فني باللوحة والنحت الهلليني، يعرض مشهداً من الأسطورة الاغريقية المعروفة بهذا الاسم التي دارت بين لاوكون الملك وأولاده وبين الأفعى «مور» التي خنقتهم موتاً. وقد عثر على هذا العمل الفني عام 1506 بروما ويوجد حالياً في متحف الفاتيكان ويعد الشعراء الاغريق ان وقوع هذا الحادث انما هو عقاب للاثم الذي ارتكبه «لاوكون» في حق الالهة. رسم الفنانون احداث هذه الأسطورة في أشكال متنوعة وقد استفاد منها الموسيقيون وكتاب الدراما في كتاباتهم كما كتب ليسنج دراسة لاوكون الشهيرة.

18 ـ ان هذه الدراسة هي احدى الدراسات التي يتضمنها الكتاب البولندي حول «نظرية البحث الادبي الحديث في العالم»

Wspolczesna Teoria badan literackich zagranica

وهي دراسات نقدية أدبية جمعها الناقد البولندي Henryk Markiewicz

عن: نظرية البحث الادبي الحديث في العالم

تحرير Henryk Markiewicz

الادراك الفني والضوء الطبيعي

سوزان لانجر

Susanne .K. Langer

ترجمة: راضي حكيم

. ولدت الفيلسوفة الامريكية المعاصرة سوزان لانجر S.K. Langer بمدينة نيويورك عام 1895 من أبوين المانيي الاصل.

. تلقت تعليمها في رادكليف (Radcliffe) حيث حصلت على الماجستير ثم الدكتوراه في الفلسفة.

. قامت بالتدريس في الكثير من جامعات أمريكا، وألفت عدداً غير قليل من المؤلفات الفلسفية.

. تنوع انتاجها الفلسفي بين المنطق، والفلسفة العامة، وعلم الجمال، وعلم اللغة، وفلسفة الفن.

. تركزت دراساتها بوجه خاص حول فلسفة الفن، وسعت من خلال بحثها الفلسفي الى ايجاد حلول للمشكلات الفلسفيه التي واجهتها مما كانت تؤسرها، على حد قولها.

. مؤلفاتها:

تطبيق الفلسفة (1930)، أفق جديد للفلسفة (1942) مقدمة في المنطق الرمزي (1953)، الوجدان والصورة (1953) مسائل في فلسفة الفن (1957)، مخططات فلسفيه (1962) العقل، مقالة في الوجدان البشري (1967).

. في كتابها (أفق جديد للفلسفة) أستطاعت أن توظف الفلسفة في مجال الفن، وبذلك أعتبرت رائدة للاتجاه الرمزي، الذي يتجه نحو تفسير الفن تفسيراً رمزياً. فهي تعتبر الفن أحد الأنشطة الرمزية التي أبدعها الانسان لكي يعبر من خلالها عن الوجدان البشري.

وهي تعرف الفن بأنه أبداع أشكال قابلة للادراك الحسي بحيث تكون معبرة عن الوجدان البشري.

. قدمت نظريتها في الفن على اعتبار أنه رمز والعمل الفني باعتباره صورة رمزية وطبقت هذا المفهوم في البداية على فن الموسيقى.

. وفي كتابيها، مسائل في فلسفة الفن، 1957 و مخططات فلسفية، 1962 بسطت كل الحقائق والمفاهيم التي تضمنتها كتبها السابقه بعد ان أحست بصعوبة فهم ما جاء فيها على القاريء.

عندما أقول الادراك الفني فاني أعني إدراك التعبيرية في أعمال الفن. والتعبيرية هي من ميزات كل عمل فني ناجح. وليست حدودها الصور، القصائد، أو أية موضوعات أخرى من تلك التي تشير الى الكائنات البشرية وأنفعالاتها فحسب، بل أيضا المناظر أو الايماءات أو المواقف المحُملة بالعواطف. ان التصميم الكلي غير - التشخيص، مثل البناء أو الوعاء الجميل. .

هذه تتحدث جماليا. كصورة مُعبرة تماماً، مثل قصيدة الحب أو الصورة الدينية، ان لها معنى، حيث أنها - فيما أعتقد - تُحضر التصور الشبيه بالشعور بالحياة. هذا هو مغزى الصورة ذات المغزى التي أستخدمها.

كليف بل Clive Bell او ماتسمى بـ الصورة الحية أن أوجستو سينتينو Augusto Centeno يسمى جوهر الفن بـ الصدق الفني، وهذا لايعتمد على وقائع أو حقائق. أننا نطلق عليه المعنى الحيوي، أنه حيوي لانه بعض ضروب الوجدان الشعور، العاطفة، الوعي، وهذا كله ينتقل عن طريق العمل الفني الناجح، وهو «معنى» لأنه ينتقل.

والمعنى الحيوي هو الذي يمُوضع عنصر الشعور بالحياة في العمل الفني ولهذا يجعله سهل الانقياد لفهمنا. وبهذه الطريقة وليس هناك طريقة أخرى - يكون العمل الفني رمزا.

ان المعنى الحيوي أو التعبيرية الفنية، لايمكن استنتاجها، كحضور لهذا التباين اللوني أوذاك، أوتوازن الأشكال، أوحتى كعناصر رئيسة، يمكن ان تستنتج بواسطة الناقد الفطن. وأنت يمكن ان تفهم التعبيرية أولا تفهمها. ذلك لانه لايمكن اثباتها أو البرهنة عليها وقد يستطيع أحدهم أن يبرهن عليها عن طريق الاجزاء المقومة - مثل النغمات، الكلمات، الاشكال أو ماهو غير موجود في بناء العمل الفني، كما أنه يمكن لأحدهم ان يستنتج تأثيرات حسية سارة أو جافة، أو لايستنتج ذلك.

لايستطيع أحد أن يرى، ودعنا هنا نبرهن لانفسنا على ذلك - ان الرؤية الخاصة للوجدان البشري (بالمعنى الاوسع لكلمة الوجدان. . . وهي التجسيد في العمل الفني، هذا النوع من الوجدان لايتمثل ولكنه يتكون، يتضح في كل ما يظهر داخليا، فالرمز الفني إما ان يوجد هناك مباشرة، أولا يكون موجودا على الاطلاق، وهذا يوجد في المعاني الحيوية فيما أعنيه بـ الادراك الفني وهو ليس ما نطلق عليه الحساسية الجمالية نفسها أنه بصيرة.

أن الفنانين ومحبي الفنون يوافقون بصفة عامة على ان الادراك الفني، هو إدراك حدسي. هذا الحدس، يأخذ مكانه، كما يقولون، حالا وبصورة تلقائية بدون أي تفكير عقلي، وبدون أي عون من المنطق. وقد يدعي البعض ما هو أبعد من ذلك، بأن القوة الخاصة بالحدس تقود الخبير بالفن الى معرفة الحقيقة الداخلية، تلك التي لايستطيع الشخص المحافظ على القديم أن يعرفها.

هذه المعرفة - كما يقولون - أيضا، تجيء من خلال الانفعال، وليس من خلال الفكر، انها لا - عقلية، أنها احتكاك ميتافيزيقي بالحقيقة.

ولو أنك فرضت جدلا ان الإدراك الفني هو عمل حدسي، سوف تمر من خلال أبواب واسعة تُفتح على هذا النوع من التصوف، مختلطا بكل درجات الفلسفة العقلانية وفلسفة العلو من جانب، ومن جانب آخر تتصل بالمشاركة العاطفية والنزعة الرومانتيكية. لكن هناك حقيقة تقول ان هذا المفهوم الهام وان كان قد استخدم بطريقة مضطربة ومشكوك فيها فان هذا لايمنع أحدا من إستخدامها على نحو ملائم.

أن هذه الفكرة تُرهق من يستخدمها بعناية مع غيرها في محاولة لايضاح المعاني العريضة التي تلتصق بها، وتطبيقاتها غير المتصلة بالموضوع بالقدر نفسه.

والحدس هو مفهوم قد حمل بأكثر مما يطيق، وأنني أعتقد كما يعتقد كثير من علماء الجمال ومعظم الفنانين . . ان الادراك الفني إدراك حدس، ومثل هذا الحدس يجيء على أساس رؤية مباشرة، وليس كنتاج لتفكير إستطرادي، وأقترح أن أشرح ماذا أعني بكلمة الحدس، وعلى الاخص ما الذي لست أعنيه! ذلك اني لا أعتقد بان الادراك الفني نوع من التكوين العقلي، كما يقول الناس، من خلال الانفعال، حتى عندما يستخدم أحدهم كلمة الانفعال بدلا من الفكر لكي يبرر هذا الاعتقاد. ذلك لانه لايستخدم الاعتقاد، ولايقول بقبول أية قضية ككل. ولا هو غير عقلي، لكنه موهبة خاصة لصنع ما هو رمزي، غير مدرك بالحواس، أنه ملامسة للحقيقة. . أنني أوكد أنه فعل للفهم غير المباشر عن طريق الرمز المفرد، الذي يبدع ماهو مرئي أو شعري، أو موسيقي، أو أية أنطباعات جمالية، أو هو بأختصار كل ما يظهر كنتاج من عمل الفنانين.

ما الذي أعنية عندئذ، بقولي: أن الإدراك الفني هو إدراك حدسي، وماذا أعني بكلمة (حدس)؟ يوجد أساساً، نوعان شائعان لاستخدام الكلمة في المعنى الفلسفي والأدبي، فضلا عن أستخدامها الفني، على النحو الذي أستخدمها به (كانط). .

وأول هذين الاستخـدامين يجعـل كلمـة (حـدس) نوعـا من الاحساس الاضافي كما لو كان غير معقول بالحقيقة ـ أي المعرفة التي تتم بدون توسـط، فكـاتـرين وايلد Katherine Wild مؤلفـة الدراسة بعنوان الحدس تتبع هذا المعنى:

أ ـ الحدس هو وعي مباشر بالموضوع، ببعض الوجود المستقل، بدون أية مساعدة من الإحساسات أو من العقل، كما لا يمكن تعليل هذا الوعي.

ب ـ ان الحدس منهج عن طريقه يصبح الموضوع بالوجود بدون أية مساعدة من الاحاسيس أو من العقل بحيث لا يمكن تعليل هذا الوعي.

وهنا تضيف المؤلفة تعليقا في كلتا الحالتين فان كلمة الوجود تتضمن الفكـرة، الواقعة، الموقف، وفي الواقع أي جزء من المستقبل من حيث طبيعته.. ومثل هذا الاحساس الاضافي، وبصيغة أخرى المعرفة غير الحسية لاي وجود تبدو لي وكأنها مشكلة على درجة عالية من الأهمية، وكما يبدو في التعريف الثاني الذي يجعل الحدس للاحساس الاضافي، ومعرفة غير قابلة للتعليل، فاني على يقين بعض الشيء أنه ليس هناك منهج كهذا. دعنا نأخذ التعريف الأحسن لكي نرسخ هذا المفهوم الخاص بالحدس: أنه عندئذ، وعي فوق الحس ولا عقلاني، لانها أشياء فردية ومستقلة، وقائع، أوليست كذلك!؟ ولكنها دائما كيانات عينية. والحدس بهذا المعنى حدس غامض، يبدأ في اتجاه ما عندما يظهر. وامتلاك هذا الحدس ينظر إليه على أنه هبة خاصة، ويوجد لدى الاشخاص غالبا في فترات قصيرة في التفكير العقلي الضعيف وغير المترابط منطقياً.

ان الحدس بهذا المعنى يفترض في كل شيء يمكن ان يطلق عليه الملاحظة العقلية، الذاكرة، البرهان، الاستنتاج المحتمل. وفي نطاق هذا المعنى يتجادل الناس حول وجوده وهم في هذا يقدمون الأمثلة المدهشة لكي يثبتوا أو يخترعوا التفسيرات، وأحيانا لا يتبعونها.

هذا، على أي حال معنى ثان للكلمة، يجعل من كلمة الحدس ظاهرة غير عادية فيها، أو تجعلنا نسلم برفض أية مساعدة حسية أو وسائط رمزية مرتبطة بها. وهذا المعنى تحدد بتوسع بعض الشيء وبدقة في الوقت نفسه بواسطة س. أ. إيونج C.A. Ewing في المحاضرة التي ألقاها في الاكاديمية البريطانية عام 1941 التي كان عنوانها العقل والحدس يقول ان المعرفة ليست هي لا ـ تجريبية ولا مباشرة والحدس بهذا المعنى عادي وفي الواقع فهو ظاهرة معتبرة في حياتنا العقلية. وفي هذا التطور الاخير للموضوع فاني أعتقد أن مستر أيونج Ewing يتجه الى افساد معنى الحدس بـ الاعتقاد الذي هو ليس المعنى نفسه (ونحن سوف نقوده في الحديث عن الحدوس الدينية والأخلاقية.

ولست أعتقد أن هناك أية حدوس موضوعية خاصة، حتى لو كان الحدس يظهر عند التفكير في هذه الموضوعات الخاصة.

ان المشكلة لا تعوقنا هنا، ففي الجزء القريب من هذه المحاضرة شرح كيف تكون المعرفة لا تجريبية ولا مباشرة وكيف أنها تبدو في التفكير العقلي نفسه، وفي مثل هذا الفعل قد أستخدم المفهوم بدقة في هذا النص، وهذه هي كلماته. فلكي نثبت النهايات الخاصة باي نوع من التفكير فنحن نحتاج الى افتراض مقدمة، تلك التي تمدنا بالخبرة أو الرؤية المباشرة.. وعن طريق التفكير المقارن.. وهناك نقطة أبعد من ذلك تظل أكثر أهمية.

ولكي نقود الجدال بطريقة إستدلالية صحيحة يجب ان نرى ان كل خطوة في الجدال تتبع الخطوة السابقة منطقيا.. ونحن لا نستطيع ان نبدأ في كل الاحوال في أي تفكير عقلي بدون افتراض أننا ندرك مباشرة العلاقات بين المقدمات الخاصة ونهاياتها. ولكي نجادل يجب ان نرى علاقة منطقية بين القضايا التي تتكون منها المستويات المختلفة للجدال ليس بواسطة التفكير العقلي مباشرة ولكن حدسيا. وليس من شك في ان نطلق على هذا لاحدسيا أنه تفكير مباشر اذا ما قورن بما هو غير مباشر من التفكير.

ان مثل هذا التفكير العقلي المباشر لن يكون أسما آخر لما يسمى عادة الحدس والعلاقة بين ب، ك P&Q ستبقى شيئا لا يمكن البرهنة عليه وهذه العلاقة إما أن تُرى أو لا تُرى.

والمعنى الخاص بالحدس هنا مختلف بالتأكيد بعض الشيء عن المعنى الذي ذهبت إليه كاترين وايلد Katherine Wild في تعريفها لهذه الكلمة. انها قد أخذت الكلمة بمعنى متطرف، وأسمته الوعي المباشر بالحقيقة العينية.

أما مستر إيونج Mr. Ewing فيستخدم الكلمة في القطعة التي أقتبسنا منها ان المعرفة هي لا تجريبية ولا مباشرة، وسينظر إليها بمعنى متطرف آخر غالبا ما يكون معنى طبيعياً، في الاقل معنى أفتراضياً. وبين هذين المفهومين المختلفين تماما تكون الافكار التي ـ هي أقل أو أكثر منطقية، أو الافكار الاكثر أو الاقل غرابة، (متضمنا قول كروتشه الذي جعل الحدس متماثلا مع التعبير).

والرؤية الخاصة بطبيعة هذه العلاقات واستخداماتها التي

يمكن التعرف على الاختلافات والتماثلات والتناقضات فيها، حتى وان لم تكن متضمنة في قوانين المنطق، تلك الرؤية هي ما يطلق علية جون لوك الضوء الطبيعي وذلك في مقاله عن الفهم الانساني؛ لان لوك Locke يقول في هذا العقل ليس هناك صعوبة لكي نبرهن أو نفحص فإننا نستقبل الحقيقة كما تفعل العين عندما تستقبل الضوء، فقط عن طريق وجودها مباشرة تجاه الضوء وهكذا فان العقل لايستقبل الابيض أسود ولا الدائرة مثلثاً، ويمكن ان يستقبل أكثر من أثنين، أوماهو مساو للواحد أوللاثنين وهذا النوع من الحقائق يدركها العقل عند النظرة الاولى للأفكار معا بواسطة الحدس المجرد وبدون التدخل لأية فكرة أخرى.

أن لوك (Locke) يمضي الى أبعد من ذلك عندما يذهب الى القول باننا نملك معرفة حدسية عن وجودنا الخاص، ولكني على يقين من ان هذا الحدس الخاص الذي يبدو إنما يجيء من خلف الضوء الطبيعي وهو انما ينحل بنفسه عن طريق التحليل الى حدوس أخرى هي بدورها معقدة.

دعنا نترك هذا ولو للحظة، على الاخص تلك التي تتعلق بمعظم التساؤل في مبدأ لوك Locke من الناحية السيكولوجية.

ولو أننا عندئذ جمعنا معا كل الوظائف الخاصة بالحدس في نقاط متعددة، فإننا سوف نجد ان المعرفه الحدسيه هي جوهريا:

أ ـ إدراك العلاقات في عموميتها.

ب ـ إدراك المغزى أو المعنى.

جـ ـ إدراك الاشكال، أو الرؤيه التجريديه.

د ـ إدراك الأمثله.

وكل واحد من هاتيك الوظائف الحدسيه هو، بالطبع، موضوع يصلح لدراسة طويلة، وبدون ان نتساءل، أبعد من ذلك، فإننا سوف نلاحظ ان الصفة العامة لكل الاشكال الخاصة بالرؤية التي تكون الطيف الخاص بضوء لوك الطبيعي:

سوف نلاحظ أنها جميعا إما منطقية أو دلالية.

والحدس عند لوك (Locke) ليس كشفا للحقيقة الميتافيزيقية، كأي حقيقة، تلك التي نطلق عليها المادة أو جوهر الحقيقة وليست هي عقل أو حدس يكتشف في النهاية. ولو أن لدينا فكرة غامضة فاننا نملكها عن طريق استنتاجها من المعطيات الخاصة بـ الاحساس والتفكير.

ولوك يأخذ بالنظرة نفسها للعقل الاستدلالي الذي أخذ بها مستر إيونج Mr. Ewing التي أقتبستها هنا. فالعقل هو وسيلة تنظيمية للحصول على الحدوس واختبارها، تلك الحدوس التراكمية المعقدة. وليس هناك، عندئذ، إمكانية الصراع بين الحدس كما ندركه، وبين العقل الاستدلالي.

وهناك تمييز بين الرؤية التي تتحقق عن طريق التأمل العقلي، وتلك التي نستمتع بها مباشرة، ولكن ليس هناك وجه للمقارنة بين هاتين القوتين المختلفتين والمتطرفتين في العقل.

أن الذي أعنيه بالحدس هو أساسا ما يطلق علية لوك الضوء الطبيعي (وان كان لي بعض التحفظات حول الحدس الخاص بالمعرفة الذاتية). فالحدس هو فيما أعتقد النشاط العقلي الاساس، ذلك النشاط الذي ينتج الفهم المنطقي أو الدلالى. أنه يتضمن كل أفعال الرؤية أو التعرف على الخاصيات الشكلية، العلاقات، المغزى، التجريد، وضرب الامثلة. انه أكثر بدائية من الاعتقاد الذي هو حقيقي أو زائف. والحدس ليس حقيقيا ولا زائفا، أنه ببساطة موجود.

اننا قد نبني قضايا حقيقية أو زائفة مستخدمين أحكامها، تماما كما قد يحدث ونستخدم التجربة الحسية المباشرة في قضايا حقيقية أوزائفة ولكن هذا موضوع معرفي (Epistemological) كبير بحيث يحتاج الا نغض من قيمته هنا.[١]

دعنا نعود مرة أخرى الى عالم الفن، والى التعرف على التعبيرية في الاعمال الفنية، أو إدراك المعنى.

مثل هذا الادراك ـ فيما أعتقد ـ إدراك حدسي. والعمل الفني في معناه الجوهري يمكن ان يدخل ضمن نطاق اللغه، فالعمل الفني هو صورة معبرة ولهذا فهو رمز، ولكنه ليس رمزا يختفي من خلف نفسه، بحيث يمكن لاحدنا ان يعبر نحو المفهوم المرموز إليه.

ان الفكرة تبقى متصلة بالصورة التي تجعلها قابلة للتخيل. وفعل الحدس الذي بواسطتة يمكن التعرف على فكرة الشعور بالحياة إنما تتجسد في الاعمال الفنية الجيدة وهي من النوع نفسه من الرؤية التي تجعل اللغة أكثر من مجرد سيل من الاصوات القصيرة. . . .

والاختلافات العظيمة بين المعنى الفني، وأي معنى آخر، يكمن في التباين الخاص بالاشكال الرمزية. واللغة رمزية: أنها نسق من الرموز تُحكم بواسطة الاستخدامات المصطلح عليها، سواء أكانت منفصلة أو في إتصال.

ان للغة ماهو أبعد من طابعها، أقصد هذه التعقيدات لرموزها الاساس التي يكون كل منها مرادفا للآخر: وهذا يجعل التعريف والتفسير ممكنا في إطار اللغة نفسها. انه أيضا يسمح لنا ان نمر من تعبير الى آخر، ونبني فكرة من أفكار بسيطة. . . .

والعمل الفني حتى وان اطلق عليه كلمة رمز فإنه ليس إنتاجا

للرمزية، أو النسق الاصطلاحي للرموز. وهناك بطبيعة الحال أصطلاحات في الفن، ولكن هذه الاصطلاحات الخاصة بالرمز لاتقبل ببساطة كأصطلاحات لأستخدام الرموز.

وأود ان أبين بعضاً من هذه الحقائق :

1 ـ ان الاعمال الفنية، الصورة، التمثال، البناء، القصيدة، الرواية المسرحية، أو الموسيقى إنما هي رموز مفردة لمعان عاطفية حيوية ومعقدة.

2 ـ ليس هناك أية معان أصطلاحية متحدة معا بحيث تكون هذا الرمز، وتبني معناه لمن يدركه.

3 ـ ان الادراك الفني، عندئذ، يبدأ دائما بحدس للمعنى الكلي، ويزيد هذا الحدس عن طريق التأمل كموضوع تعبيري للصورة التي تصبح ظاهرة.

4 ـ ان المعنى الخاص بالفن الرمزي لايمكن إعادة صياغته في المقال.

وكل التعبيرات الرمزية تستخدم كصيغة لما يراد التعبير عنه، وهذا يعنى ان التعرف على الشكل، هو الفعل الاساس للتجريد، الذي هو أحد أهم الوظائف الخاصة بالحدس.

فاذا كنا في بعض الاحيان نحقق التجريد، أو الوعي بالصورة، من خلال التعميم فأننا في الفن لانعمم. ان العمل الفني عمل فردي، هو تقديم محدد للمعنى ولو ان هذا المعنى إدراك التجريد الخاص به فإنه يجب ان يصنع مباشرة بالطريقة التي يقدم بها. وهذا هو السبب الذي يجعل الأعمال الفنية تجريدية من ناحية، وعينية من ناحية أخرى، هذه هي الفكرة التي أخذ بها فلوبير (Flaubert) وهي لاتدرك بواسطة الحدس فحسب، ولكن أيضا بدون ان ينفصل وجودها عن الرمز الخاص بها.

والنقطة التي أريد أن اؤكدها هي ان النوع نفسه من الحدس الذي يدخل في الفهم العادي، ويشكل أسس العقل المنطقي، والوظائف كإدراكات فنية عندما نواجه العمل الفني، وعندما يعنى هذا العمل شيئا بالنسبة لنا.

والاختلاف العظيم بين البصيرة العقلية والبصيرة الفنية يكمن في طرق الحدس الإنتقائية. ولسنا بحاجة الى أفتراض أية عوامل خفية في العقل أو في العالم بحيث نسلم بان الادراك حدس مباشر، ويتعذر إبلاغه للآخرين، ومع ذلك فهو عقلي، أنه أحد الأشكال الرئيسة للضوء الطبيعي.

والتعرف على الفن كإنتاج وأداة للبصيرة البشرية يفتح أمامنا الطريق الى أقتراب جديد من المشكلات التي عرضت لها النظريات الفلسفية والسيكلوجية (نظرية اللذة، نظرية اللعب، نظرية الأشباع . .) هنا تكون مواجهة المشكلة في أهميتها الحضيارية ولعلنا لهذا السبب ننسب هذا الى طليعة التقدم الحضاري، كما هو الحال في مصر واليونان وفي أوربا المسيحية (أفكر الآن في الموسيقى في العصر الجيوجوري والعمارة القوطية)، وفي عصر النهضة في أيطاليا، ولست أفكر في إنسان الكهوف الذي نعرف الفن الخاص به.

ان البعض يفكر في الحضارة على أنها، تلك التي تعتمد على التفكير العقلي والتحكم العلمي للطبيعة بعيدا عن الخيال الوهمي أو الاعمال السحرية.

أن الفن ليس عمليا، انه ليس فلسفة ولا علماً، أنه ليس دينا ولا أخلاقاً، ولا حتى نقداً إجتماعياً، (كما نظر كثير من نقاد الدراما الى الكوميديا) فما الذي يشارك في الحضارة وله أهمية عظمى . . . ؟

الفن يقدم مجرد أشكال، هذه الاشكال تكون أحيانا أشكالا خيالية غير ملموسة. والتجاؤها المباشر إنما يكون الى الخيال، هذه الملكة أو الوظيفة التي أعتبرها لورد بيكون (Lord Bacon) حجر عثرة في طريق العقل، تلك الفكرة التي لم يحاول الكتاب المتنورون من أمثال ستيورات شاس (Stwart Chase) ان يدينوها كمصدر للاعتقادات اللاعقلية وأوهام السوق. وهي أيضا المنبع لكل الاعتقادات الحدسية والحقيقية. ومن المحتمل ان يكون الخيال أقدم سمة عقلية للنموذج البشري، بل هو أقدم من العقل المنطقي، انه من المحتمل أيضا ان يكون المصدر الشائع للحلم، والعقل، والدين، ولكل الملاحظات العامة.

هذا هو الخيال . قوة الرجل البدائي، الذي عن طريقه تنشأ الفنون وتتأثر في تحولها بواسطة إنتاجاته. وبالتقريب فانه عند خط البداية الحيواني للتطور البشري تكمن البدايات الاولى لهذه الاداة البارزة للعقل أي اللغة.

ونحن نفكر في اللغة على اعتبار أنها أداة للاتصال الخاص بأفراد المجتمع.

ان الاتصال هو وظيفة واحدة للغة، وقد لاتكون الوظيفة الاولى.

ولقد أفترضت كثير من الانماط في خبرتنا بواسطة اللغة. ذلك لاننا نفكر كما نتكلم، في حدود الأشياء وعلاقاتها، غير ان عمليات قطع استمرار الخبرة الحسية بهذه الطريقة، تجعل الحقيقة بارزة وقابلة للادراك، بل أحيانا قابلة لان نتنبأ بها عن طريق الخيال ـ والخيال هو التصور البدائي. واللغة والخيال قد نموا معا في تأثير متبادل.

ولنتساءل ما هي الرمزية المنطقية؟ انها اللغة في أستخدامها

الأدبي، وهي التي تفعـل فعلهـا في وعينـا بالأشيـاء، وعـلاقـاتنـا الخـاصـة بهـا، ذلـك لان الفنـون تجعلنـا نعي الحقيقة الذاتية، الـوجـدان والانفعال، أنها تعطينا خبرة باطنية وهكذا تجعلها قابلة للادراك. والطريقة الوحيدة التي يمكن ان نتخيل بها هذه الحركة الحيـويـة، هي إثـارة ونمـو انتقـال العـاطفـة، وأسـاسـا، فان كل الاحسـاس المباشر بالحياة البشرية، إنما الحدود الفنية.

ان الشخص المـوسيقى يفكـر في العـواطف تفكيـراً موسيقياً. وحـالمـا تكـون الاشكـال الطبيعية للخبرة الذاتية مجردة عند نقطة التقـديم الرمزي، فإنه يمكننا أستخدام هذه الاشكال لكي نتخيل الوجدان ونفهم طبيعته. ومعرفة الذات، التي هي البصيرة الى كل أوجـه الحيـاة والعقـل، تنبـع من الخيـال الفني. وتلك هي القيمة العرفانية للفنون.

ان تأثيـرهـا في حيـاة البشر يذهب الى أبعد من ذلك المـستوى العقلي. **وكمـا تعطى اللغـة شكـلا لخبرتنا الاحساسات المناسبة الى نوعيـات من الاسمـاء الـوصفية وهكذا فان الفنون التي نعيش معهـا مثـل الكتب المصوره والقصص والموسيقى التي نسمعها، تجيء فعـلا من خبـرتنـا العـاطفية، وبطبيعة الحال فان لكل جيل أساليبه الوجدانية الخاصة.**

بعض هذه الصور يرتجف ويتردد، والآخر يختال في زهو ويظل في خيلائه، وبعضها الآخر يشبه الآله في لامبالاته بالعالم. وهذه الأسـاليب في فعلها العاطفي ليست أساليب مناقضة. أنها بصورة عامـة لا واعيـة ـ مصممة بواسطة عديد من الاسباب الاجتماعية، ومصاغة بواسطة الفنانين، عادة ما تكون عن طريق فناني الشعب، الذين يعرضون على الشاشة أو الفونوغراف الآلي، أو في واجهات العرض وصور المجلات.

ولقـد لاحـظ أروين أدمـان (Irwin Edman) في أحـد كتبـه أن عواطفنـا تبـدو بصفـة عامة في شعر شكسبير. وهذا التأثير في الفن في الحيـاة أعطـانـا دلالـة لماذا تكون فترات أزدهار الفنون ملائمة لتقـود الى التقـدم الحضـاري، ذلـك لانهـا تشكل طريقة جديدة للوجـدان. وتلك هي البـدايـة لاى عصـر حضاري. أنها تفترض أيضـا حقيقيـة أخـرى جديـرة بالتأمـل: تلك الحقيقـة هي، ان الاهمال الواسع للتربية الفنية هو أهمال في تربية الوجدان.

ان معظم النـاس متشـربون كثيرا بالفكرة التي تقول ان العاطفة هي وجـود كلى عضـوي للكـائنـات البشرية، وهي غالبا ما تكون عديمة الشكل، كما هي الحال في الحيوانات وان فكرة العواطف، وتطوير هدفها ونوعيتها يبدو غريبا، ان لم يكن عبثا.

هنـاك وظيفـة أخـرى للفنـون هي فائـدتهـا في ترسيـخ التقدم الحضـاري، وتأثيـرها أيضا في المستويات الفردية. هذه الوظيفة هي موضعة الوجدانات، تلك هي القوة المحركة للابداع الفني، انهـا تربيـة البصيـرة التي نستقبلهـا في النظـر والسمـع والقـراءة والاعمـال الفنيـة، انهـا تطـوير عين الفنان، واستيعاب المشاهد العـاديـة (الاصـوات أو الحـركات أو الاحداث) للرؤية الباطنية، وأضفاء التعبيرية والمعنى العاطفي على العالم.

ان الفن يأخـذ جزءا من الـواقـع، فرعاًمن الأزهارمثلا، أوجزءاً من منظـر طبيعي أوحدثاً تاريخياً، ذكـرى شخصيـة، أنموذج أو موضـوعاً من الحيـاة، ثم يحـولـه الى قطعة من الخيال، ثم تُصبغ صورتهـا بالحيـويه الفنية. وتكون النتيجة عندئذ اخصاب الحقيقة العـاديـة مع المغـزى الخـاص بالشكل المبدع. هذا هوما يجعل الطبيعة ذاتية، ويجعل الحقيقة نفسها رمزاً للحياة والوجدان.

ولا أستطيع أن أقول أكثر في هذه النقطة لاننى عملت مع هذه الفكـرة نفسهـا. ان واحـدا من تلاميـذي أعطـاهـا لي، في نقـده لنظريتي الخاصة، ولكن بدا لي أنها ذات مغزى عظيم.

دعنـا نوضـح باختصـار، عندئذ، لماذا ينظر الناس الى الفنون على أنها شيء غيـر أسـاس في الحضـارة، وكمـا لوكانت أضافة زائـدة للحيـاة المتحضـرة، أوكأنهـا زينـة للمجتمـع مثل حفلات الشـاي أوحتى قواعـد التشريفات، بيد ان الفنون قد ولدت خلال نهوض المراحل البدائية للحضارات وغالبا ما تكون هذه التطورات قد حققت الطبيعة الشخصية والكفاءة الفنية.

ان وجـود الحضارة كان مع التطور الشخصي والاجتماعي والديني والعاطفي. والفن يعد في نظري أعظم أداة لهذا التطور لان:

1 ـ الفن يجعل الوجدان واضحا، ويعطينا ما هو موضوعي بحيث يمكن تأمله وفهمه.

2 ـ ان المعرفة العملية والمتشابهه لاي فن تمدنا باشكال للوجدان الواقعي كما تمدنا اللغة بأشكال الخبرة الحسية، والملاحظة الواقعية.

3 ـ ان الفن هو تربية الأحاسيس لكي ترى الطبيعة في صورة معبرة.

أن الفنون تخلع طابعاً موضوعياً على حياتنا الوجدانيه، وتخلع طابعـاً ذاتيـاً على إدراكنـا للطبيعـه. والتـربيـة الفنيـة هي تربيـة للوجـدان. والمجتمـع الـذي يهمـل مثل هذه التربية، يعيش في فوضى العواطف. كما ان الفن الرديء مفسدة للوجدان. وهو أيضا عامـل قوى من عوامـل أنتشـار النـزعـة (الـلاعقليـة) التي تنتـج المستبدين والدهماء

الصـــورة المتحركة

بعض التأملات الفلسفية في فـن الـرقص

ماهي فلسفـــة الفن؟ وكيف يمكن ان يكـون فلسفيـا؟ ان الفن ليس هو الفلسفـــة. فالفلسفـة والفن مختلفـان. وليس ثمـة شيء لايمكن فلسفتـه، كمـا أنـه ليس هنـاك شيء لايقدم لنا مشكلات فلسفيـة. والفن في تفرده يقدم لنا موضوعات هامة. والفنان بصفة عامة لايناقش أشياء أوموضوعات متضمنه في عمله الفنى، مع ان الفنـانين غالبا ماتكون أعمالهم جيدة في أفكارها الفلسفية، وهذه الافكار توضع في كلمات صحيحة لكي تجيب عن أسئلتنا، أوفي أقل تقدير: تحرك الفنانين صوب أتجاههم.

لكن ماهـو بالضبـط السؤال الفلسفى؟ أنـه دائماً طلب المعنى لمـا نقول. وهذا مايجعله مختلفا عن السؤال العلمي الذي يكون السؤال فيـــه عادة حول واقعـــة ما، ففي السؤال العلمي نفهم ماذا نعني، عنـدمـا نتحـدث عن شيء ما. ولو ان أحداً سأل: كم تبعد الشمس عنـا؟ فان الاجـابـة ستكـون حول هذه الـواقعـة بطبيعـة الحـال. مايقـرب من 90 مليـون ميـل.. ونحن هنا نفترض أننا نعـرف ماذا نعني بكلمـة (الشمس)، وكلمـة (أميـال) وأيضا كلمة (أكثر بعدا) من هنا حتى لوكانت الاجابة خاطئة، ولو فشل تصوير الـواقعـة التى نحن بصددها، كما لو أجبت مثلا بانها (20 ألفا من الاميـال).. فنحن نظـل نعـرف مانتحـدث عنه. ونحن هنا نأخذ ببعض المقـاييس ونكشف عنـدئـذ أيـة أجابة هي الحقيقة. ولكن لنفـرض ان أحـدا سأل: ماهو الفراغ؟ ماذا نعني عندما نقول «هنا» ماذا نعني عنـدمـا نقـول ان المسافة من هنا الى أى مكان آخر هي كذا.. ان الاجـابـة هنـا تكـون عن طريق بعض المقاييس أوعن طريق أجـراء التجـارب أوبأيـة طريقـة أخـرى يمكن بهـا أكتشاف الحقيقة. ان الاجابة يمكن ان توجد فقط في التفكير - التأملى في مانعني... أحيـانـا تكـون المسألة بسيطة وأحيانا نجد أنفسنا في حاجـة الى تحليـل المعـاني وتحديد معنى كل كلمة، ولكن غالبا مانجد من التصورات ماهو غير واضح، عندئذ يمكن ربط الافكار بعضهـا ببعض، وحـالمـا نحللهـا.. تبدو واضحة وربما وجدناها متناقضة أوعديمة المعنى أوخيالية. والتحليل المنطقى لايساعدنا هنـا، ومـا نحتاج إليه عندئذ أكثر صعوبة ولكنه في الوقت ذاته أكثر تشـويقـا. هذا الفـرع من المعـرفـة لايمكن التفكير فيه عن طريق القــاعــدة، أو البنــاء المنطقي. ويمكن ان نخـرج أشكـالا من المعـانى لجملنـا، بالطـريقـة التي نفكـر فيهـا وبالاشياء التي تثير

أهتمامنا. والعلم لايكون ممكنا إلا إذا أمسكنا ببعض المعانى مثل (المسافة) و(النقطة) و(الفراغ) و(القوة) وغير ذلك.. والعمل الفلسفى معناه ان نرسخ هذه المعانى الاساس. وفلسفة العلم تُعد أحد الاعمال العقلية اللامعة في عصرنا الحديث.

ان فلسفة الفن لم تتطور جيدا كما ينبغي، أو كما نأمل لها.. ومع ذلك فهي الآن مليئة بالحياة ومثيرة.. لقد أهدى الفلاسفة العقلانيون، الذين نُقدرهم حق قدرهم، أهدوا للفنانين هذه التساؤلات حول معنى (الفن) و(التعبير) و(الصدق الفنى) و(الصورة) و(الحقيقة)، وغيرها كثير من تلك الكلمات التي نسمعها ونستخدمها.. بيد أنهم وجدوا أنه من المدهش حقا، أنهم لايستطيعون تحديدها، ذلك لانهم عندما يحللون هذه المعانى ليعرفوا ماذا تعني، فلن يكون ثمة شيء متماسك أويمكن الاحتفاظ به.

ويتم بناء النظرية المترابطة منطقيا من مجموعة من الافكار المرتبطة حول بعض الموضوعات الكلية مع حل للمشكلة الاساس وترسيخ المفهوم الخاص بها. وليس هناك طريقة للمعرفة، عن طريق قاعدة عامة، فالذي يشُكل المشكلة المحورية ليس دائما ماهو أكثر عمومية أو أكثر أساسية بحيث يمكن ان ينهض به أحد ما، غير ان أفضل إشارة لان نطرق موضوع المسألة الفلسفية المحورية هو أنه عند حلها ستنهض أسئلة جديدة مشوقة، والمفهوم الذي نشيده يكون له تطبيقات وعن طريق هذه التطبيقات نشيد أفكاراً أبعد، وهذا يضئ مفاهيم أخرى للموضوع كله، يساعدنا في الاجابة عن أسئلة أخرى، وأحيانا حتى قبل ان نسأل هذه الاسئلة.. ان مفتاح التصور يحل كثيرا من المشاكل، أكثر كثيرا من الاشارة إليها.

في فلسفة الفن.. هناك مشكلة من أعظم المشكلات الفلسفية المشوقة، أعنى مشكلة الابداع الفني. لماذا نقول ان الفنان يبدع العمل الفني؟مع أنه لايبدع ذرات الزيت ولا الكانافا أو بناءات التردد النغمي، أو الكلمات الخاصة باللغة لوكان شاعرا، وفي حالة فن الرقص لايبدع جسمه، أو قابلية هذا الجسم للحركة. ان الفنان يجد كل هذه الأشياء ويستخدمها كما يستخدم الطاهي البيض والدقيق وأشياء أخرى معها لكي يصنع الكعك أو كما يستخدم صاحب المصنع الصوف لكي يصنع الخيط، والخيط لكي يصنع الجوارب الصغيرة. ان مايصنعه ان هو إلا ضرب من العادة، ومن التطرف القول بان كعك الأم يبدع، بيد أننا عندما نكون بصدد الاعمال الفنية فاننا نطلق عليها «أعمالا إبداعية». وهكذا يمكن ان يؤدي الى التساؤل: ماذا نعني بهذه الكلمة، كلمة الابداع؟ وما الذي يبدع؟ ولو أنك فكرت في هذه القضية فانها ستقودك الى كثير من التساؤلات المعقدة والمتصلة ببعضها.. ما الذي يبدع في العمل الفني.. ماذا عن.. وكيف؟ والاجابات التي تستخدم هنا تعتمد على التصور كمفتاح لفلسفة الفن المترابطة، تصورات مثل، كل مايظهر الصورة التعبيرية، الوجدان، التحول.. وثمة أشياء أخرى غير ذلك، لكنها جميعا متصلة معا برباط داخلي وثيق. ومن الصعب ان اتحدث عن كل الفنون في محاضرة واحدة كهذه، ثم لانتهي أخيرا بالاعتراف بالمبادئ والامثلة. لهذا دعنا نركز مناقشتنا هنا حول فن بعينه هو فن الرقص. والسؤال الذي سينهض عندئذ: ما الذي يبدعه الراقصون؟

بوضوح؛ الرقص. وكما بينت من قبل، فانهم أي الراقصون لايبدعون المواد الخاصة بالرقص، ولا حتى أجسامهم، ولا الملابس التي يرتدونها، لا السقف ولا الفراغ ولا الضوء.. ولا النغم الموسيقى.. ولا حتى أية أستعدادات مسبقة، ان كل هذه الاشياء تستخدم لكي تبدع شيئا اعلى وفوق كل هذه الاشياء جميعا: أنه فن الرقص.

ويمكن ان نتساءل: ماهو الرقص؟ فاذا أردت الاجابة فان الرقص هو المظهر، أوفي صيغة أخرى اذا أردت، كل مايظهر.. ان الرقص ينبع مما يفعله الراقص، ومع ذلك فهو شئ آخر مختلف تماما. ولعلك لاترى أمامك مايحدث من الناحية الطبيعية، فالراقصون يجرون من حول ويتحركون باجسامهم.. ان ماتراه هو تلك القوى التي تبدو للعيان، التي يبدو الراقص عن طريقها،

وكـانـه يتحرك . . يندفع الى امام . . ينسحب . . ذلك حين يكون الـرقص منفـردا ، أوفي مجمـوعات ، أوكما يكون في نهاية رقص الـدرويش، بطيئـا . . . منفـردا . . في حركتـه . ويمكن لاحـد الراقصين ان يصنع هذا كله بقوة ساحرة امامك . لكن هذه القوى، التي يبـدو انهـا تحـدث في الرقص ، ليست هي القوى الطبيعية، أو قوى الـراقص العضليـة التي تسببهـا واقعيـا الحركة التي يأخذ عن طريقهـا مكانه . تلك القوى التي ندركها مباشرة بطريقة مقنعة هي قوى مبـدعــة لادراكـاتنـا ، هذه القـوى توجـد بالنسبـة للادراك حسب . فاى شئ موجـود بالنسبـة للملاحظة حسب، ولا يلعب دورا عاديـا وسلبيـا في الطبيعـة مثلما تفعل الاشياء الشـائعة ، انها كيـان واقـعـي . انـهـا ليـسـت غيـر حقـيـقـة بحيث يمكن مواجهتهـا والتصـدي لها، فأنت تدركها حقيقة لانك لاتحلم ولا تتخيـل بانـك تفعـل ذلـك . ان الصورة تبدو في المرآة وكـأنهـا صورة واقعية . وقطرات الندى هي شئ واقعي أيضا . أنها تبدو وكأنها على الارض، أوفي السحب، غير أنها «حقيقية» تقف هنا والآن، أنها مرئية وليست ملموسة ومع ذلك فهي حقيقية .

ان ماتراه ليس حلما . على اية حال فاننا اذا اعتقدنا ان مانملكه هو الصفات العادية المميزة للشئ الطبيعي ، فاننا مخطئون، ذلك لان هذا المظهر، الشئ الواقعي ، هو الصورة المبدعة .

ان مايبـدعـه الراقصون هو الرقص ، والرقص هو كل مايظهر من القـوى النشيطـة ، أقصـد المتحـركة . فالراقص يستخدم كل هذه الاشيـاء لابـداع مانـراه نحن حقيقـة ، ولكن مانـراه هو في الوقت نفسه كياناً واقعياً .

فالحقــائق الفيـزيـائيـة المعطـاه هي ، المكـان ، الجـاذبيـة ، الجسم ، القـوة الفـرديـة ، ضبـط القـوى العضليـة ، كما ان هناك عوامـل أخرى مساعدة مثل الضوء ، الصوت ، أومانسميه أحيانا بـ «الصفـات المميــزة» . . كل هذه أشيـاء واقعيـة . . لكن في فن الرقص يختفي هذا كله ، ومايجعل الرقص أكثر اكتمالا ، هي تلك الاشيـاء التي لانـراهـا في الواقع فما نراه وما نسمعه ، ونشعر به هو الحقيقة الواقعية، تلك القوى المتحركة في الرقص . . . فالظاهرة هي مركـز القـوة ومايصدر عنها من صراعات وانحلال . . انه حياتنا الايقـاعيـة . هذه هي عنـاصـر كل مايظهـر في الابداع هي ليست الأشياء المعطاة واقعيا، ولكن المبدعة فنيا .

هنـا نجـد الاجـابـة عن السؤال الاول : ما الـذي يبـدعـه الـراقصـون؟ ذلك لان الرقص هو الصورة المتحركة . هذه الاجابة تقودنا بالضرورة الى السؤال الثاني : لاى شئ تبدع هذه الصورة؟ مرة ثانيـة : هنـاك إجابة واضحة، هي متعتنا . ولكن مالذي يجعلنا نستمتـع به كلمـا قصدنا ان نفعل ذلك؟ نحن لانستمتع بكل صورة واقعيـة على حدة، والصـورة التي تبدو في المرآة تُعد صورة شائعة فهي ليست شيئـا مدهشـا . ولهـذا فهي لاتثيـرنـا، بيـد ان الصورة المتحركة التي تبدع في الرقص لها طابع مختلف تماما . أنها أكثر من مجرد كيان يمكن إدراكه حسياً، فكل مايظهر، ويعطى للعين أو للاذن والعين معـا ، وتكـون استجـابتنـا الحسية لها من خلالهما ، تبـدو كأنهامحملة بالوجدان . هذا الوجدان ليس من الضرورى ان يشعـر به بعض أوكل الـراقصين . هذا الوجدان يخص فن الرقص نفسـه . فالـرقص كأى عمـل فني آخـر انما هو صورة قابلة للادراك الحسي وتعبـر عن الـوجـدان البشـري ، فالايقاعات والترابطات ، تعبـر معـا عن تعقيد وثراء الحياة الباطنية للانسان ، أنها تيار الخبرة المباشرة، انها الحياة كما يشعر بها الاحياء .

فالـرقص كفـن ليس مجـرد عرض لمـا يمـكن ان يشعــر به الـراقصـون ، ذلك لان وجدان الراقص لايمكن ان نفترضه أونتنبأ به ، أو نظهـره عنـد الطلب . ان وجـداننـا الخـاص يمكن ان يظهر ببسـاطـة ، ومعظم النـاس لايهتمـون بالتعبيـر عنه سواء عن طريق التنهدات ، أو الصرخات الطويلة أو الايماءات . ولو ان هذا هو كل مايفعله الـراقصـون حقيقـة فلن يكـون هنـاك عديـد من راقصي الباليه . . ان مايعبر عنه فن الرقص إنما هو فكرة ، انها فكرة لطريقة الاحسـاس ، الانفعـالات ، وكـل الخبـرات الذاتية المركبة ، تلك التي تعطينـاالـوحـدة لحيـاتنـا الـداخليـة ، والتمـاثل الشخصي . ومـانطلق عليـه الحيـاة البـاطنيـة للشخص إنمـا هو واقـع قصته الداخلية لتاريخه الخاص، طريقة حياته في العالم وكما يشعر هو بهـا . هذا النـوع من الخبـرة خبـرة عاديـة غير ان معرفتها غامضة ، ذلـك لان معظم هذه الخبـرات ليست لهـا أسمـاء ، ومن الصعب

بطبيعة الحال ان نشكل فكرة لشيء ليس له أسم. هذا يجعل الكثير من المثقفين يعتقدون بان الوجدان ليس له شكل، وهذا يتسبب في عدم التحديد ويؤثر في التعامل معه، ومع ذلك فان الوجود الذاتي له بناء أيضا.. ولا يواجه من لحظة الى أخرى حسب، بل يمكن معرفة تأثيره أيضا بطريقة تصويريه، ويمكن ان يكون متخيلا ويعبر عنه بطريقة رمزية في تفاصيله ولابعاد عميقه. وليست هذه الوسيلة العادية، أو التوصيل الاستدلالي عن طريق اللغة ذلك الذي يخدم التعبير عما نعرف من حياتنا الوجدانية. وهناك اسباب منطقية تؤكد فشل اللغة في مواجهة مثل هذا الغرض، هذه الاسباب لاأفكر في شرحها الآن. والحقيقة الهامة هي ان اللغة بطبيعتها ليست مهيأة لابداع انماط للحياة الحسية والعاطفية، وهذا بعينه مايفعله العمل الفنى. فهذه الاعمال هى صور معبرة، وما الذي تعبر عنه؟ انه الوجدان البشرى.

ونجيب الآن عن السؤال الثاني: مالذي يعمل من أجله الفن فن الرقص على سبيل المثال. تلك الصورة الواقعية المتحركة لكي يعبر عن أفكار مبدعيه المباشرة ومايشعرون به، وحياتهم العاطفية.

لكي أوضح مباشرة ماذا يعني الوجدان.. فان العمل الفنى هو موضوع للتوترات والانحلال، والتوازن واختلال التوازن، فهو ايقاعي متماسك ولكنه غير مستقر، ومع ذلك فانه في وحدة مستمرة. والحياة هي أيضا عمليات طبيعيه مثل هذه التوترات والتوازن والايقاعات. انها مانشعر به، في الهدوء أو العاطفة، مثل نبض حياتنا الخاصة. وفي العمل الفنى فان الراقصين يعبرون، بطريقة رمزية، عن كل وجه من وجوه الانفعال وهو يتطور كما يطور أحدهم فكرة ما، يكون ملائماً لرمز واضح تماما. فالرقص ليس عرضا لما يشعر به الراقصون، لكنه تعبير عن موضوعات معرفيه لكثير من وجداناتهم.

والمشكلة الثالثة، كيف يبدع الرقص؟ هذه مشكلة معقدة بحيث يمكن تجزئتها الى عدة مشكلات صغيرة.. بعضها عملية تتعلق بالخبرة، كيف يمكن انتاج هذا التأثير أو ذاك؟ وأنتم ولا شك معنيون بهذا وبالنسبة لي فان إيجاد حلول للمشكلات الفنية يأسرني. فماذا نعني عند القول بان أحدا يعبر عن بعض الخبرات الباطنية او العمليات الذاتيه؟

ان هذا يعنى صنع صورة خارجية لهذه العمليات الداخلية، حتى يمكن ان يراها ويراها معه الآخرون.. هذا معناه ان نخلع على الاحداث الذاتية رمزية موضوعيه. وكل الاعمال الفنية مثل الرقص التمثال، اللوحة، قطعة الموسيقى، أو أى عمل شعري، كلها سواء بسواء. انها رؤية خارجية لطبيعة داخلية، أنها حضور موضوعي لحقيقة باطنية، والسبب الذي يجعلنا نرمز لحياتنا الباطنية بالاشياء، هو ان لها هذا النوع من العلاقات والعناصر.

هذه ليست هي الحال بالنسبة للبناء المادي، فالمواد الطبيعية في فن الرقص مثلا ليس فيها أي تشابه للبناء الخاص بالحياة العاطفية، ولكنها وحدها الصورة المبدعة تلك التي عناصرها وانماطها تماما كحياة الوجدان. لكن هذه الصورة مع انها تبدع عن طريق المظهر الخارجي لكل ما يظهر، فانها تبدو مُحملة بالوجدان لان صورها المعبرة هي تماما من طبيعة الوجدان.

هكذا تتحول الحياة الذاتيه الى حقيقة موضوعية، وهكذا يحدث في كل عمل فنى آخر. واذا كانت الاعمال الفنية تشترك جميعها في المبدأ الأساس.. فما الذي يجعل الاعمال الفنية تبدو وكأنها عديدة ومتنوعه، كما هو الحال في التصوير، الموسيقى، الشعر، الرقص؟

هناك شئ مايميز كل فن عن هذه الفنون، فبعض الفنانين يملك موهبة لبعض هذه الفنون دون الآخر.. فالانسان المتذوق لايمكن ان يذهب الى بيكاسو Picasso ليتعلم الرقص أو الى هانديميث Hindemith لكي يتعلم التصوير.

فما الذي يميز الرقص عن بقية الفنون الأخرى.. الموسيقى، أو العمارة أو الدراما؟ انها العلاقات بينها وبين الفنون الاخرى. ان مايصنع التميز بين هذه الفنون هو شئ آخر غير مانتحدث عنه الآن.

ان الفرق بين الرقص وغيره من الفنون الاخرى العظيمة، وبين كل فن وغيره من الفنون، انما يكمن في علاقاتها مع بعض، وفي

المـادة التي تصنـع منهـا الصـورة الواقعية، تلك الصورة المعبرة. ولايمكننا هنا ان نذهب في النقاش الى أنواع أخرى من الفنون. . ولكن لنتأمـل فيمـا هو أبعـد قليـلا عن سؤالنـا الاسـاس: ماالذي يبدعه الراقصون؟ بصيغة أخرى: ماهو الرقص؟

وكمـا قلت من قبـل ماذا نرى عنـدمـا ننتبه الى الرقص على أنه تصـويـر لفعـل قوى داخليـة، وليست قوى طبيعيـه. . أنها القوى الظـاهـرة الخـالصـه التي تبدو وكأنها تحرك الراقص نفسه. فهناك راقصـان يبـدوان وكأنهمـا يجذب أحدهما الآخر، أو جماعة تظهر وهي معا مفعمة بالحيوية والنشاط يربطها روح واحد أو قوة واحدة. ان مادة الـرقص تتكـون من بعض القـوى الفيـزيائية، تلك القوى المتحـركـة التي تمسـك بالحيـاة وتشكلهـا. فالقـوى الـواقعيـة والفيـزيـائيـة التي تشكـل هذا الاسـاس تختفي. . وحـالمـا يرى الملاحظ الالعاب الرياضية والترتيبات، فان العمل الفني يتحطم ويفشل الابداع.

وكما يبدع التصوير من الاحجام الفضائية الخالصة، وليس من الفراغ الواقعي، أنه يملاء الأشياء ولكن بالاحجام الفضائية، فانه يبـدع وحـده للعين وتبـدع الموسيقى من المقطع الخاص باللحن المـوسيقى، الـذي هوحركة الزمن، وهويبدع عن طريق النغم. . وهكذا فان الرقص يبدع عالما من القوى، يصبح هذا العالم مرئيا عن طريق النظام المتتابع من الايماءات.

هذا مايجعـل الـرقص يختلف عن غيـره من الفنـون. وكما ان هنـاك ربـاطـا بين الفـراغ والاحـداث والـزمن، تكون هذه القوى متـرابطـة داخليـا، فان كل الفنـون مرتبطـة أيضـا بعلاقات معقدة يصعب حلهـا. هذه العـلاقات نفسها تختلف من فن لآخر. وهذا موضـوع كبيـر. هنـاك مشكلة أخرى من الطبيعي ان تبرز هنا، ألا وهي معنى ايمـاءات الرقص، لكننا سوف نتخطاها الآن. ويكفي ان نلاحق هذه المعاني. . وأنا أعرف من خبرتي انه لن نستطيع ان نضع نهاية لها، فليس ثمة نهاية على الاطلاق.

وأود ان أركـز أنتبـاهك في أحدى هذه الحقائق المميزة للتفسير غير المتوقع الذي ينبع أحيانا من التأملات الفلسفية.

لقـد لاحـظ كيـرت ساش (Curt Sache) في كتـابـه «التـاريـخ العـالمي للرقص» «World History of Dance» ان هنـاك امراً غريباً فيما يبدو، وهو ان تطور فن الرقص كفن يرجع الى ماقبل التاريخ.

ففي الحضـارة البـدائيـة نجد ان الرقص وصل الى درجة عالية من الكمـال لم يصـل اليهـا أي فن آخر ولا حتى العلم نفسه. لقد أنـدهش علمـاء الاعـراق البشـريـة عنـدمـا عرفوا تطور الفنون، كالنحت البـدائي أو فن العمـارة في المجتمعات البدائية، والاكثر عنـدمـا رأوا هذا التطـور العـالي في فن الـرقص هذا الفن المعقد والجميل معا، ولم تكن الموسيقى - وهي جزء من الرقص - شيئا بجانب الرقص المتقن. فقد كانت عبادة هؤلاء القوم رقص. لقد كانوا قبائل من الراقصين.

واذا مافكـرت في الـرقص على أنـه مظهـر للقـوى النشيطـة والمتـرابطـة فان هذه الحقيقة تفقد غرابتها، فكل صورة الفن هى وجـه خالص وبسيـط للحيـاة الخارجية، تتكون عن طريق قوانين العالم الباطنى لكى تعبر عن طبيعتها.

ان كل فن من الفنـون يصنـع صورة عن الحقيقـة الخـارجية، لكى يجعـل الحقيقـة البـاطنيـه، والحيـاة الـذاتيـه والوجدان. . موضـوعيـة. والناس يعيشون في عالم من القوى الشيطانيه. هذا العـالم ملئ بالقـوى السـحرية غير الشخصية، من هذه الكائنات التي هي دون البشر أو أعلى منهم، التي هي آلهة أو أشباح، هذه القـوى تقيم في الأشيـاء كمـا لوكانت محملة بالتيـار الكهربائي، وكـل تلك حقـائق مثيـرة للعاطفة في عالم الرجل البدائي والدافع للابـداع الفنى، الـذي يبـدو عميقا في كل الكائنات البشرية يولد أشكـالاً في صورة هذه القـوى المحيطـة به. والـدائـرة السحرية حول المـذبـح، أو التوتم، والمكان المقدس داخل المعبد، كل هذه رقص طبيعي. فليس هناك شئ غير عقلي.

في هذا العـالم المـدرك كعالم لقوى سحرية فان الصورة التي أبـدعت هي الصــورة المتحــركـة، وهي أول تحقق موضـوعى للطبيعة البشرية، أنه أول فن حقيقى، أنه فن الرقص.

عن كتاب مسائل في فلسفة الفن

1957

ملاحظات في

العلاقة بين الرسم والعمارة

كولن سان جون ويلسون
Colin St. John Wil son

ترجمة: لطفية الدليمي

تنفرد بريطانيا بين الدول الاوربية بموقفها الرسمي من الفن، فليس لديها تشريع يقضي بالاتفاق بأي قدر على الاعمال الفنية التي ستكون ضمن هيكلية المباني العامة.

وفي سنة 1956 التقى عدد من الفنانين والمعماريين وأقاموا معرضاً في «وايت چاپل» تحت شعار:

«هذا هو الغد»

ذلك المعرض الذي حددت فيه كل من المجموعات الاثنتي عشرة المشاركة موقفها واتجاهها الخاص، وقد انبثق هذا المعرض الى الوجود اثر حركة التمرد على أساليب التعبير القديمة، هذه الحركة التي تبنتها جماعة الفضاء» الايطالية:

«سيواصل الانكليز مسيرتهم وحيدين في مواجهة التركيبة الاوربية».

ولقد اتضح عملياً ان كلمة «التنافس Competition هي التفسير الاكثر دقة لكلمة «المواصلة going - on» من كلمة «المشاركة Collaboration» ليس بين المجموعات الفنية وانما داخل بُناها الخاصة ايضاً.

وكتب المعماري «جيمس سترلنج Jamis Stirling» في دليل المعرض:

«.. لماذا تكدسون كتل المنحوتات دونما نظام فوق مبانيكم، في حين يستطيع المعماري ابتداع وسائله التعبيريه الأخاذة، وعند ذلك تنتفي الحاجة الى التماثيل... قد يكون ذلك باللجوء الى الرسم رغم كونه اسلوباً قديماً من أساليب الفن؟

ان العمارة احد الفنون التطبيقية التي زعزعت مع الفنون الشائعة الاخرى، موقف الرسامين والنحاتين باعتبارهم صناع فنون رفيعة».

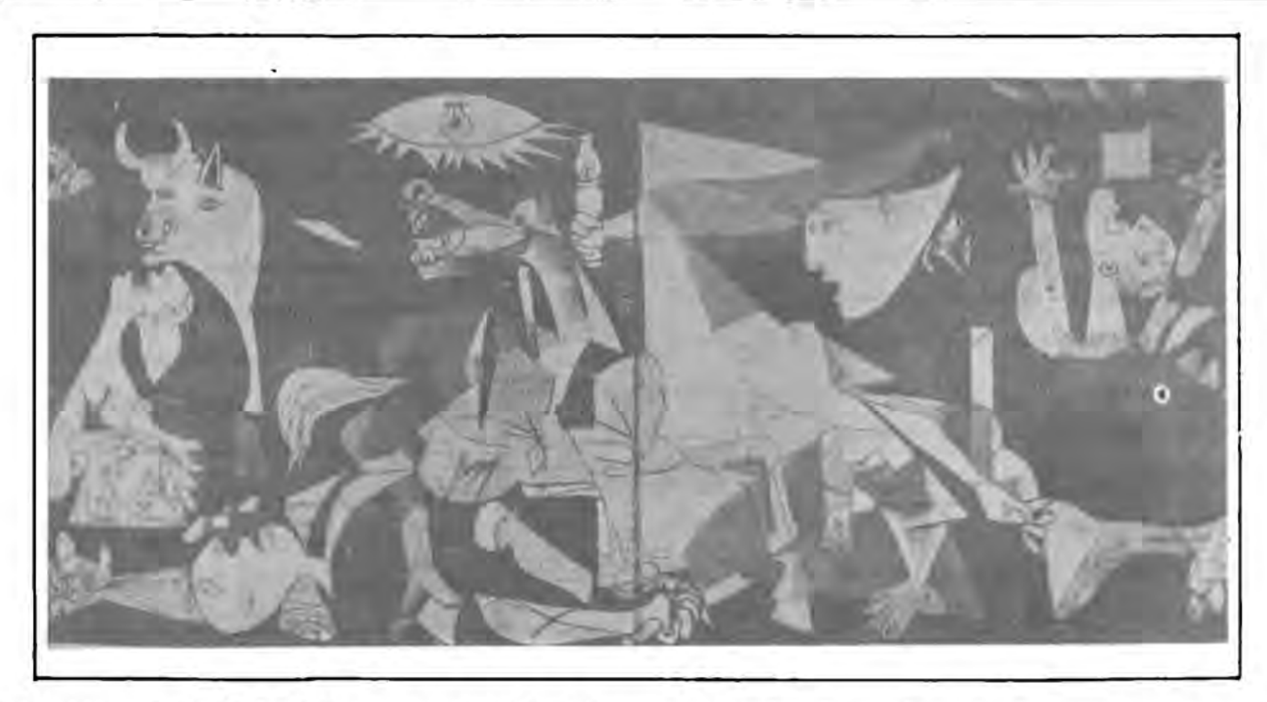
وبعد هذا بفترة قصيرة زارني في كمبرج الرسام «مارك روثكو Mark Rothko» وذهبنا للتجذيف في النهر فأبلغني انه مكلف برسم جداريات لمطعم «الفصول الاربعة» الذي يقع خلف بناية «سيكرام» ولفرط حماسه افزعت اللغة التي استخدمها لشرح ما يؤمل ان تحققه رسومه في تلك الفراغات - أفزعت البط وجعلته يهرب في أسراب زرقاء نحو كرانشستر وبكلمة أخرى كان مارك روثكو، يسعى لتدمير تلك «الفراغات» تدميراً تاماً.

ولربما كانت هاتان الواقعتان حادثين، انما هما ليستا استثنائيتين جداً، يمكن ان يكون هناك بعض التوافق بين فن العمارة ذي التكاليف الباهضة - الذي كان اضافة بارزة في مجال كونه وسيطاً بين المستعمل «user» والاساليب المشروعة للاستعمال «uses» وبين اسلوب الرسم الذي يسعى جاهداً لتنقية نفسه عبر اختزال وسائل التعبير.

وبعد عشرين سنة ادركنا نهاية الطريق وغايته.

فقد كتب كارل شفتلر «karl Scheftler» ذات مرة «بامكانك قتل شخص بالابنية بالسهولة نفسها التي تقتله بها بالفأس، وسيكون اسهل من ذلك اغتيال العمل الفني!..»

وقد وضع مايس فان دير روهس Mies Vander Rohes من



متحف برلين الوطني، حدا لحماس رونكو مرة والى الابد اذ قال:

«ليس يسيراً ان ترى الرسم المنفرد معلقاً على واجهات المباني مثلما كانوا يعلقون حاجزاً مصمتاً من جدران زجاجية هائلة».

ولم تتوصل قاعتا العرض الاكثر أهمية من بين قاعات العرض المقامة حديثاً، لم تتوصلا الى تحديد الصيغة المثلى، ولا ألاقل انحيازاً، وهذا في حقيقه الأمر مبعث يأسنا، ذلك ان هذه المباني التي حققت جودة استثنائية في حقل التكنولوجيا، تأخرت بشكل او بآخر لتدمير الاهداف الاساسية التي انشئت من أجلها.

وأنا أعلم، انني لا أملك دليلاً اوضح من ذلك على هذا التناقض القائم في ثقافتنا لان التمايز بين النظريات والقيم ليس مدركاً بقدر كافٍ حسب، وانما هو أساسي تماماً. وعلى هدى مجموعة من النظريات، بامكان المرء أن يتوصل الى ايجاد «مدرسة»، ولكن على ضوء مجموعة القيم يستطيع الانسان اكتشاف الثقافة.

ان الحضارة طريقة حديثة للتعايش الجماعي بين البشر وعليه فان الكاتب الاشتراكي أغنازيو سايلون: Ignazio Silone يستنكر كل صيغ الجدل العقيمه الضيقه الافق. اليوم لدينا ما يكفي من مدارس الرسم والعمارة بدء، بمدرسة الرثاثة Trivialazation والنرجسية وانتهاء، بتلك التي جاءت بها «أساليبهم التطهرية».

ترى أبا مكاننا الآن ان نصنف الحالات تحت ما يمكن للرسم او العمارة ان يحققاه معاً؟ . والذي سيعني شيئاً ما، شيئاً مميزاً ذلك الذي يوضع موضع الاختبار: الاستغناء عن احدهما ذلك الذي سيدمر دلالة ومغزى الاثنين معاً؟

دعنا نفكر بكنيسة سانت مارك St. Marks في فينيسا مجردة من الموزاييك، إنها ستظل محتفظة بنوع من الشاعرية في القباب البيضاء والتدفق الضوئي، إنما لن تكون هناك بيزنطة على الاطلاق.

لنتصور «ستانزا رافائيل» في الفاتيكان، هل بامكانك ان تقف في الفراغ الذي يكون مطابقاً تماماً في قياساته للفعناء في الرسم العلوي بحالتيه الماديه ـ من حيث حجمك وحجمه ـ والمنطقية من حيث: الأيقنة اسلوب صنع الايقونات والبنية ـ محاطاً بوهم الرسم، تتقدم خطوة خطوة، تقيس بواسطة خطواتك الفراغ الحقيقي؟ وفي الحالة الاخرى، أترانا نتحدث حول تجارب علم الجمال حسب؟ . . .

نحن نتحدث عن عموم الثقافة التي تقدم لنا براهينها ولهذه اللحظات تكون الأدلة متميزة خلال تلك المعاني.

لقد عمد «لابروست Labrouste» في المكتبة الوطنية الفرنسية الى الخداعية». «Illusionism» (نوع من الانطباعات المضللة للبصر) في تصويره السماء مع وحدات زخرفية من اوراق وزهر النبات في الفسح المثلثة المحصورة بين تقاطعات «العقادة» الاقواس، مستعيداً بذلك متعة القراءة في حدائق اللوكسمبورغ، محّولاً أقواسه النحيفة الى مظلات رومانية في حدائق الاكاديمية، تحولات رقيقة ناعمة مجردة من الادعاء والتظاهر.

لكن الانطباعات الخادعة : illusionism التي انجزها الفنانون في الأعوام المئة الماضية لم تكن لتحقق من أجلنا نحن، وبالتأكيد هناك صيغة واحدة للقدرة الابداعية في الرسم الزيتي تلك التي تأتي عبر مسيرة طويلة لتلتقي بفن العمارة ـ وهي نفسها ضرب من العمارة المرسومة.

في أول مشروع لنا لمطاعم المتحف البريطاني أنجز ريتشادر سمث Richard Smith رسماً بارزاً relief Painting بحجم هائل واعتبره اضافة جريئة للعمارة التي تأخذ بنظر الاعتبار : مساقط الضياء من الاعلى، وحجم الزخارف الغائرة في بنية السقف، والابعاد الثلاثة للفضاء منظوراً اليها من أعلى مستوى بجانب أحد المطاعم، ومن مستوى الأرض، ومن المستوى المتوسط بين الطابق الارضي والطابق الذي يليه Mezzanine Level وكما لو أن رسمه وجد فيه بدوره المجال الطبيعي الذي يستغرقه ويمتلكه ـ وقد اوجدت منحوتات وأعمال كرافيك باولوزي Paolozzi «لغة» من الرموز والزخارف التي امتلكت صلة غامضة ولكنها طبيعية تماماً في علاقتها بالمعمار، وأنجز الرسام والمعماري «لي كوربوزيه» باسلوب مفرط في تقليديته جداريات وتصاميم على ابواب مطلية، واستخدم انسجة مطرزة، مصورة، في رونتشامب وجانديكار Ronchamp و Chandigar وهذه المادة استخدمها لأول مرة قدم موضوعاً بشكل رموز وتشكيل في مصطلحه لما بعد التكعيبي.

وهناك على أية حال لاتكافؤ حقيقي بين الشكل في الرسم ـ الذي يبدو باستمرار محتوياً على قدر غير قليل من الارادة وعلى كثير من محاولة لفت الانظار ـ وبين العمارة التي كانت عفوية في اتساع نفوذها لكنها بارعة في معالجة تناقضاتها، انما لدي في ذهني «نوع من الرسم» اشد طموحاً في متطلباته للتعامل مع قضية موضوعية ـ القضية التي ستعتمد في هذه الحالة مستوىً اكيداً من المعايير ودرجة معينة من التوازن، وسياقاً لما قبل العمل وما بعده، لخلق اطار من الاهتمام ضمن الموضوع الوحيد الذي بوسع مدلولاته ان تكون متطورة ومجربة. نوع من الرسم هو بحاجة كبيرة لان يغدو «شعبياً» اذا ما استطاع اكتشاف اسلوبه الصحيح ليكون كذلك واذكر على سبيل المثال كيف سيكون الأمر سخيفاً لو ان «الغيرنيكا» جدارية بيكاسو ستكون موضع دراسة خاصة واتساءل أيضاً فيما اذا كان المتحف يلائمها على نحو أفضل : .

على المستوى التقني، سيتجنب تعاملها مع «الفضاء» خداع النظر، الذي لايمكننا الاستجابه له بعد الآن، ذلك لأنه سيقصي تلك الدلالات السحرية المجردة والتي لن تدركها إلا فئة قليلة حسب، وعليه، فان فضاءها ينظم ويستبدل العلاقات مع فضائنا بسهولة تامة، وبتعاقب الأبعاد واحاطتها بنا تسهم على مستوى واحد في ضياع فن التزيين طويلاً «decoration» تتضح هنا وهناك في الظهور العرضي لمصادر «الكونكريت الصلب».

وسوف يدين هذا الرسم لموقفه من المتفرج الى حد كبير للرسام «ماتيس Matisse» غير أنه سيكون مديناً بصورة اكبر بتعامله مع «الضرورة» الى «بريخت». وفي نطاق تقنياته المعروضة للمشاهد، سيكون قد تعلم الكثير من الفن السينمائي، ولعله في استيعابه للقراءات المختارة لن يضطر الى التوغل عميقاً كما في «سونيتات شكسبير» التي كتب عنها ايمبسون Empson» بأنها تقدم (4096) حركة ممكنة للتفكير «مع احتمالات اخرى» اما الآن فإنها ستستغرق وقتاً اطول لـ «القراءة» من ذلك النوع الذي يستلزمه نزع قشرة موزه، وسأوضح ذلك الآن : لأن مثالي قائم على المدى المتصور لفن الرسام Kitaj ليس لكونه متميزاً حسب، بل لانه ذلك الذي تآلفت معه اكثر من سواه، انما تظل الحالة قابلة لاستيعاب اعمال بعض الفنانين الآخرين ممن يكرسون موضوعاتهم بالاحرى لخلق «شعبية اكثر من سعيهم لايجاد خصوصية» يقدمون بها موضوعاتهم.

ان النقطة الجوهرية هي :

أي من اولئك الرسامين يمتلك الطاقة ليجاري متطلبات هذا الاسلوب من الرسم، الذي هو ليس شيئاً قابلاً للتمني، بل شيئاً ينبغي له أن يستجيب للضرورة.

وذلك شبيه بأن يقع الفنانون في فخ عالم العلاقات الخصوصية، ليس خروجاً على الاختيار الحر بل لان هذا هو ما يؤمنون ويثقون به.

«الوثوق»، الايمان التام هو لب القضية، ولان بوسع العمارة ايضاً ان تخدم هذا الجانب فيما اذا اغتنمت الفرصة المناسبة) اعندئذٍ سيتضح «المفهوم» وتتعين أبعاد أسلوبها.

ترى ما الذي سيأتي بعد «العامل المفقود» او الحلقة المفقودة بين كل من الرسم والعمارة أتراه الموقع والفرصة الملائمين؟

ام تراها الحاجة المحددة تماماً، تلك التي تكمن استجابتها في الايمان المطلق وفي قابليتها على العطاء؟ . .

ان المجتمع وحده هو من ينبغي له تحديد ذلك اذا ما طوّر الثقافة التي تحدث عنها الكاتب الاشتراكي سلون».

عن London Magazine

April - May 1979

رداء ساحر من خطوط اللون

by Stephen Gardimer

غالباً ماينظر الى الفن الحديث في المباني العامة باعتباره رمزاً رفيع المستوى، وعظيم الأهمية وأبعد من أن يكون مجرد عمارة حديثة متقدمة.

والحقيقة ان اسهامات النحت وفن التزيين. «الديكور» والرسم اكثر أهمية في مثولها أمام المشاهد من البيئة التي تحيط بها.

واذا ما كلف فنان ما على سبيل المثال بانجاز عمل فني ما لمبنى عتيق الطراز فسيحصل التناقض بصورة حتمية، تناقض الأساليب وتضادها، اما اذا تعامل الفنان مع مبان حديثة لاقيمة معمارية لها، فسيحط المبنى من قيمة العمل الفني ويسيء الى سمعته بسبب من ان المحيط الذي اختير لتأطير العمل ذا مستوى عادي غير مثير للاهتمام.

اما في حالة المباني الحديثه ذات المستوى المميز، فان اية اضافة يمكن ان تبدو مثل «بروش» دبوس غريب وغير متقن الصنع على ثوب جذاب متسم بالبساطة والسحر.

وهناك بطبيعة الحال استثناءات في حالة كون المنحوته او الجدارية مستوحاة من البيئة او الوسط الذي وضعت فيه أو جرى اختيارها لانها تناسب الابنية بشكل خاص. وعلى سبيل المثال ان الهندسة البالغة حد الكمال لشكل الماندالا «Mandala»[1] في موضوع السيدة العذراء والطفل التي ابدعها سير جاكوب أبشتاين. في ميدان كافانديش في لندن، قد استحوذت على روحية الجانب الكلاسيكي من المدينة.

وفي نيويورك في ساحة واشنطن، تتجسد في تصور فريد، الصيغة المتماسكة «لبروفيل» الفتاة العملاقة التي نحتها بيكاسو في تلك الساحة وفي الوقت نفسه نرى العمل يجسد الاتساع اللامتناهي لأبعاد منطقة مانهاتن في نيويورك.

في اوائل تموز 1983 رفع الستار عن عمل تزيني رسم تجريدي - استثنائي وروائع أبدعته الفنانة «بريجيت رايلي Bridget Riley» للمستشفى الملكي في مدينة لفربول.

وللوهلة الأولى نحس أن العمل منجز في موقع تعوزه الجاذبية، فهو لم يحقق على مدخل قاعة فخمة، او في واجهة عمارة بارزة بل رسم في ممرين متصلين من الطابق الأرضي الذي تعبره الممرضات والمرضى باستمرار. وهو بعد ذلك يعد مشروعاً مثيراً للفنانه رايلي» فالفراغ يستخدم في الحالة الاعتيادية لحركة الحياة داخل المستشفى وفي هذا الموقع بالذات مقارنة مع مداخل المباني الضخمة يمكن لهذا «الرسم» ان يكون اسهاماً سلبياً في البيئة التي تتميز بكآبة لايمكن احتمالها او تجنبها.

وكما تقول الفنانة بريجيت رايلي:

قلة منا بامكانها اغفال الأمر او تجاهله فبينما يؤدي هذا العمل وظيفته بهدوء في المستوى التطبيقي، ثمة امكانية لان تؤثر علينا البيئة المحيطة به ايجابياً بأن تثير نشاطنا وسلباً بان تثبط هممنا.

وعلى سبيل المثال ترى من منا لايشعر بالارتياح عند بزوغ الشمس؟..

لقد كان هدف بريجيت رايلي، خلق تردد من الضوء واللون

والفراغ ، وايجاد احساس بالرفاهية في هذين الممرين الاعتياديين تماماً والذي يبلغ طول احدهما تسعون قدماً بينما يبلغ طول الآخر نصف هذا الطول تقريباً ، اضافة الى انهما واسعان تتراجع جدرانهما عند النهايات لتكوّن الفسحتين المنظمتين اللتين اتخذتا موقعاً مركزياً في المستشفى وعلى هذا فان هناك احساس بالتطويق الذي يستطيع تأكيد حضور العمل الفني .

ولقد نجحت بريجيت رايلي . في ذلك رغم المصاعب - باستخدام هذا الاكساء المفعم بالحيوية من الخطوط فوق مساحة بيضاء واسعة باستخدامها الاصفر والبرتقالي وشيء من الأسود

وبين هذه الألوان وضعت اغرب درجات اللون الازرق .

ان تأثير هذا العمل مثير ولكنه رصين في الوقت نفسه ، ولقد جاء في مستوى جودة محاولاتها الفنية في سنواتها الجريئة ذات التجارب الرائعة في مجال اللون .

ان الحيوية تكمن في خطوطها الرفيعة والحادة : فالأبيض منها يوحي بالفضاء ، بينما يستحضر الازرق التدرج الفريد للبحر في خلجان الشاطىء الذي نشأت عليه الفنانة رايلي .

والعمل ممتع تماماً ، ومهما يكن من أمر فان هذا الرسم لايمكن اعتباره تطويراً للموضوعات القديمة السابقة تلك التي ينبغي ان تظهر للعيان لتحصل كينونتها .

ان مصدر الهامها في هذا العمل كان في الواقع ذلك الومض المنبعث من الرسوم الجدارية في مقابر «الأقصر» في مصر ، والتي شاهدتها قبل عامين ، وقد يتبادر الى الذهن مباشرة أن الالوان الغنية للاطر الزخرفية للجدران تشترط وجود أساس لمثول الحياة فوق الأرض - تلك الاشكال المسطحة للهيئات «Figures» والمواكب ، والخطوط المستقيمة التي تحدد النسق ، كل ذلك يومض داخل المكان من ديكور بريجيت رايلي أشبه باحتجاج تجريدي على تلك الصيغ .

ضع رسوم تلك الأضرحة المصريه في بيئه . من البيوت الأناضولية المطموسة المعالم في الارض والتي تقدم لنا أرضية Background من زخرفة حمراء حول صحن البيت ، عندئذ ستمسك بفكرة : لازمانية موضوع بريجيت رايلي :

ديكورها الشبيه بنقطة اتصال «مركز مواصلات» يتسلم رسالة من كل الاتجاهات .

The Observer, 17 July 1983

1 - الماندالا : رمز الكون عند الهندوس والبوذيين وبخاصة دائرة تطوق مربعاً وعلى كل من جانبيها رسم إله .

في العدد القادم

محور: الثقافة والتقنية

ملف وليم كولدنج

رواية حرب كاملة

تداخل الأجناس الفنيّة

من زوايا نظر متعددة

ترجمة : كاظم سعد الدين

الموسيقى اللونية : أهي فن المستقبل أم تشويه له؟

(هذه حفلة تجريبية ، اما الكونسرت الاولى للموسيقى اللونية فسوف تقام في متحف سكريابن التذكاري في قاعة اعدت خصيصاً لذلك. وسوف يحضر حفل زواج الانغام بالالوان مئة شخص)

ان الموسيقى البهيجة تبدد السكون المخيم على القاعة المظلمة. وفي تلك اللحظة تاخذ بلورة هائلة الحجم بالتأليف، ويزداد الصوت ارتفاعاً وتتلاعب الوان الطيف الشمسي المتدفقة من اوجه البلورة.

وسرعان ما يضطرب توافق الصوت والالوان: وينهمر شلال الانغام في جهة ويتراقص الضوء في جهة اخرى.

ويعلق احدهم قائلاً: لقد انفرط عقد هذا النظام مرة اخرى.

ثم تعود الالوان: ثمة خمسة اوستة من الشبان يقفون حول منضدة مختبرية استقرت عليها البلورة شبه الشفافة. لابد انها تزن مئة وخمسين باوناً وعرض اوجهها ثلاثة اقدام.

هؤلاء الشباب اعضاء فريق (بروميثيوس) للتصميم في معهد طيران كازان وهم يعملون الآن على النموذج الأولي لآلة الموسيقى اللونية.

قبل ما يقرب من 2300 سنة كتب ارسطو في مقالته (الروح) **«ان تناغم الالوان في طبيعتها البهيجة يمكن ان يكون بينها علاقة منطقية كالاصوات، وان تكون ذات تناسب متبادل فيما بينها.**

لعل هذا اول تعليق يصدر بصدد الموسيقى اللونية. ولقد حاول فيما بعد كثير من الفلاسفة وعلماء الطبيعة ومؤلفين موسيقيين ان يوجدوا نظرية في الموسيقى اللونية ويبتكروا آلة لادائها. **وفي مستهل القرن العشرين الف الموسيقي الروسي (الكزاندرسكريابن) اول قطعة موسيقية لونية في العالم وهي عمله السمفوني «بروميثيوس او قصيدة النار»**. وقد جرى اداء «بروميثيوس» اول مرة بمصاحبة الالوان اثناء حياة (سكريابن). وقد كان المؤلف نفسه يعزف على البيانو. وقد انيرت اثناء الحفلة

الموسيقية مصابيح كهربائية مختلفة الالوان: وقد تغيرت الالوان، غير ان حدتها ظلت ثابتة. وكان ذلك الجهاز بدائياً جداً بحيث لايمكن لاي شخص أن يفكر باداء تقريبي للدور الضوئي.

كتب بعد عشرين سنة من ذلك الاكاديمي (سيركي فافيلوف) الذي كان حاضراً في تلك الحفلة الموسيقية الاولى قائلاً:

«ان مسألة ابداع ما يسمى بالموسيقى اللونية امر معقد للغاية. وليس هناك اي حل وافٍ لهذا الامر، حسب ما اعلم، لحد الآن. **ويبدو ان افضل النتائج هو ما توصل اليه (دزني) في افلام الكارتون عن الحيوانات بالالوان.»**

ولم يكن (فافيلوف) بعيداً عن الحقيقة بقوله ذلك، ومع ذلك لايمكن ان يعد متشائماً. وبالرغم من انه اعتبر ابتكار هذا الشكل الجديد من الفن امراً عسيراً فانه لم ينكر وجوده في الاقل وارتبط، من ناحية اخرى، تعبير (الموسيقى اللونية) مدة طويلة من الزمان في اذهان الناس بفكرة لاتمت الى الفن الحقيقي بصلة.

وقد اعلن اصحاب الشك: «ان الموسيقى ليست بحاجة الى التقوية. اذا كانت تعبر عن الافكار والعواطف بصورة تامة جداً بحيث لاتعمل المؤثرات العرضية الدخيلة إلا على افسادها.»

ولابد من الاعتراف ان وراء هذا الادعاء شيئاً من الصواب. فقد لاحظ الكثيرون تلك النشوة الغامرة من الوجد في الموسيقى عندما يتوقف كل شيء، عن الوجود. فكثير من الناس يستمعون الى الموسيقى وعيونهم مغمضة. الا تتشوه تلك العاطفة الكريمة بالحاجة الى كون المرء مشاهداً ايضاً عندما يتطلع الى الخطوط والالوان؟ وهذا يبين لنا لماذا شارك علماء النفس وعلماء الفسلجة الموسيقيون ومهندسو الانارة وخبراء الالكترونكس والسيبرنتكس في حوارهم حول الموسيقى اللونية.

وعندما قدم المهندس (كونستانتين ليونتيف) من موسكو طلباً لتسجيل براءة اول اختراع للموسيقى اللونية - آلة كهربائية - استطاع المدافعون عن هذا النوع الجديد من الفن ان يدعموا حججهم بالتجارب.

وقد اقيم الدليل على الموسيقى اللونية بعرض في (معهد الأنمتة والسيطرة من بعيد) وفي المعرض الاقتصادي وقاعة جايكوفسكي للموسيقى وفي المعرض الصناعي في لندن. واصغى المستمعون الى موسيقى (سكريابن) و(جايكوفسكي) و(شوستاكوفيج) بمصاحبة الالوان خفقات من الظلال الزرق شحبة وومضات من الاحمر القاني ودفقات من اللون الارجواني في تفسح المجال لالوان خفيفة استطاعت ان تؤكد فكرة العبارة موسيقية. ولقد امتزج النغم باللون امتزاجاً حميماً مما زاد في



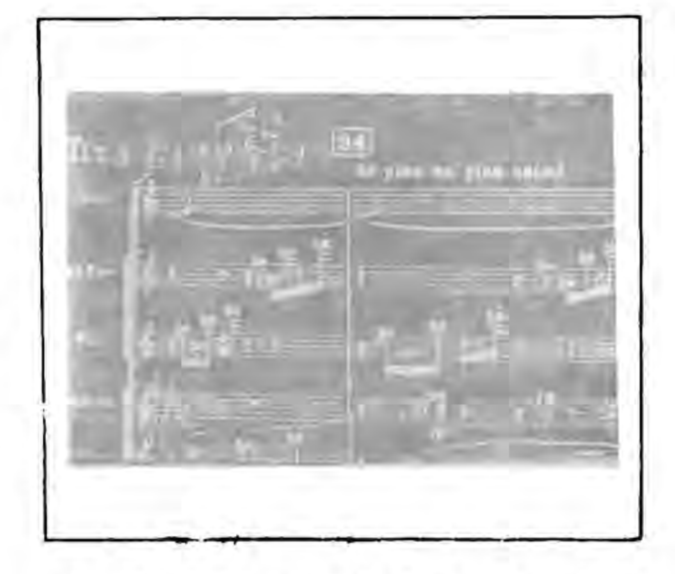
الفكرة الاساس للموسيقى اللونية هي الوصول الى انسجام في اللون واللحن والحركة لهيئات تشكيلية متغيرة في درجاتها اللونية.

التأثير. وازداد الاهتمام بالموسيقى اللونية زيادة كبيرة. ولم يعد الناس يناقشون كثيراً امكان حصول الموسيقى اللونية وانما الوسائل العملية لتحقيق تلك الفكرة.

كانت اول خطوة مهمة هي اقتراح (كونستانتين ليونتيف) ان يتحول الصوت الى لون بصورة ذاتية. واذا استخدمت آلة (ليونتيف) فلن تكون ثمة حاجة الى ان يكتب المؤلف الموسيقي النص المتعلق باللون كما فعل (سكريابن)، لان الماكنة نفسها تقوم بترجمة الموسيقى الى لون.

ان مؤيدي هذا الاتجاه في الموسيقى اللونية يعتقدون ان السيطرة على الالوان يجب ان تتم بواسطة جهاز بلوري يحلل الصوت الموسيقي وفق قوانين العلاقة المتبادلة بين حواس الانسان في السمع والبصر ولهذا تتكون اشارات للسيطرة على الالوان - من حيث تدرجها وخفتها واشباعها. وسوف يقوم الجهاز بتنسيق ومغايرة الالوان بطريقة من الطرق بحيث يناسب النغم اللوني اللحن الصوتي بصورة دقيقة للتأليف الموسيقي.

ان اغلب العاملين في الفنون يعارضون فكرة التحويل الاوتوماتيكي للصوت الى لون. وتلك هي ايضاً نظرة فرقة



القطعة الموسيقية (بروميثيوس) لـ (سكريابن) وهي اول قطعة موسيقية لونية .

(بروميثيوس) في معهد كازان للطيران فهم يعتقدون ان واحداً او اكثر من الموسيقيين اللونيين يجب ان يكون ضمن الاوركسترا السمفونية ويجب ان يجلس لدى لوحة مفاتيح الضوء واللون. ان فرقة بروميثيوس تعارض فكرة تسليم القسم الذي يتعلق باللون في فن المستقبل التركيبي الى آلة اوتوماتيكية عديمة الروح. فلايمكن للآلة الاوتوماتيكية ان تحل محل الموسيقار اللوني، كما يدعون. يجب ان يكون الشخص الجالس لدى لوحة المفاتيح حراً في ترجمة القطعة الموسيقية بطريقته الخاصة. ويجب ان يكون حراً في الارتجال. وهم يعتقدون في سحر الشخصية البشرية الفذة التي لاتضاهى وفي الروح التي ترتشف الالوان وحركة الحياة الدرامية فتبعث في النفس هزة وتعيد كل ذلك في شكل شعر ونحت وموسيقى. لقد احتفل فريق التصميم من الطلبة بالذكرى الثالثة لاقامة حفلة موسيقى الالوان الاولى في كازان. ولقد اقيمت منذ ذلك الاحتفال الثالث عدة حفلات موسيقية بصحبة بروميثيوس (1) وبروميثيوس (2) - اي جهاز الموسيقى اللونية الاولى الذي يضبطه الانسان. ولقد عزفت موسيقى (سكريابن) و (رحمانينوف) و (رمسكي كورساكوف). وكانت الحفلات احداثاً لها صداها في كازان وفي الصحافة التي نوهت بنجاحها ولكن الخيبة ظلت في انتظار فريق بروميثيوس. فقد توقف مرتادو الحفلة المرغوب فيهم من الموسيقيين وطلبة معهد الموسيقى عن حضور الحفلات في الصالة المعدة لذلك في معهد الطيران. وبدأ بعض العازفين (وكذلك طلبة معهد الموسيقى) يفقدون الرغبة في المسألة اساساً. وقد قالوا ان رئيس المعهد منعهم من العزف: لان ذلك تشويه للفن وانهم سوف يفصلون من المعهد. وكان النقاش حول الحاجة الى الموسيقى اللونية . امكاناتها مازال حامياً. وظلت التجارب مستمرة وقد قام فريق (بروميثيوس) باستفتاء بين المؤلفين الموسيقيين والفنانين والعاملين في الافلام والشعراء.

وتسلموا مئات الاجوبة عن اسئلة تخص مبادىء سماع اللون. وكانت الاجوبة تتباين تبايناً واسعاً غير انه لم ينكر احد منهم فائدة سعيهم.

كانت البلورة موضوعة على الارض وكان الشباب يداعبون قلبها الالكتروني. وهم يقولون: «امامنا اذرع ادارة. قبل حوالي مئتي عام اخترع قس فرنسي لوحة للالوان. وكان اذا ضرب على مفتاح تثب لوحة حمراء واذا ضرب مفتاحاً اخر تظهر لوحة خضراء. وكان لايعرف شيئاً عن الكهرباء او الاتمتة. بعد عشرين عاماً سوف يضحك الناس من بلورتنا هذه كما ضحكوا من قبل من غيرنا.»

لعلهم على صواب فالناس يضحكون من الاختراع البدائي، هذا غير انهم لن يثبطوا من عزيمة هؤلاء الطلبة السائرين بفكرتهم.

ان هذا البناء الغريب سوف يحلق عالياً في مدينة من مدن المستقبل. وسوف يمتزج بريق المعدن مع اشعة الضوء وسوف يدور هذا التكوين وسوف تتألف انواره وهي تتحرك وفق ايقاع الموسيقى، انه اليوم حلم ولكن اما كانت السينما ذات يوم خدعة كما اطلقوا عليها؟

Colour Music - a Profanation or the Art of the Future?

Sputnik

6 - 1967

الشعر والنثر في فن الرسم

هربرت ريد
Herbert Read

ان بعض المصاعب التي تواجه تقديم الفنون البصرية، وخصوصاً فن الرسم، تنشأ من تبسيط غير ضروري في عادات تفكيرنا في الموضوع. اننا نفكر في أدوات وآلات معينة وفرش واقمشة الرسم والوان زيتية، ونتوقع ان يكون الفن الذي تنتجه هذه الادوات والمواد فناً واحداً رغم كل تنوعه، واذا [illegible]

[illegible]

[illegible] اصبح غامضاً [illegible] الاستعمالات [illegible] الاصطلاحات التي قام بها نقاد احد الفنون من نقاد فن آخر، [illegible] هو [illegible] في الموسيقى والايقاع في [illegible] ذلك [illegible] النـدم دومـاً وانني في هذه [illegible] تكون [illegible] واخيراً فانه قد تواجهنا ضرورة [illegible] اصطلاح جديد، وقد يكون سبيلاً [illegible] غير انه مستقيم

لقد تم التمييز في مناسبات عديدة بين الاستعمال السحري للكلمات والاستعمال العلمي لها. ويمكن ان نضع التمييز نفسه بطريقة اكثر فائدة لاغراض مقالتي هذه بالقول ان النثر فن يطمح الى عبارة دقيقة موجزة والشعر يطمح الى الاستعمال الحماسي المشحون للكلمات من اجل التأثير العاطفي. واذا اردنا ان ننقل الطبيعة الايجابية للاشياء فان وسيلتنا الفضلى هي النثر لان الكلمات تنقل حينذاك معناها ولا شيء غير معناها وهي لاتجلب الاهتمام الى ذاتها. واذا اردنا ان ننقل شيئاً فليس الطبيعة الايجابية للاشياء، وانما الارتباطات الذاتية التي تمتلكها الكلمات في اذهاننا، فاننا نستعمل كلمات مفعمة ببراعات غير محدودة في المعاني والسمات الثانوية، ودائماً تكون هذه الكلمات شعرية، رغم انها ليست في قصيدة. ان القصيدة ترتيب اكثر نظاماً وكثافة لمثل هذه الكلمات وقد يغرينا ان نستعمل مثل هذه الكلمات من اجل ذاتها، ويقول آخر، بصورة مستقلة تمام الاستقلال عن معناها المنطقي لان لها تاثيراً يتعذر تعليله، او تاثيرا لانستطيع تفسيره ولكنه يحمل تبريره لانه يمنحنا البهجة

وقد يحمل الرسام، بالطريقة نفسها، فرشاة ويرسم [illegible] او مدافين [illegible] يكون راغباً في اعادة الصورة [illegible] وضوحي على القماش [illegible] بواسطة ميكانيكية بصره. لقد كان ذلك هو الهدف [illegible] وسيلة [illegible]

[illegible]

ويمكن [illegible] الاشياء [illegible] التي نستطيع ان [illegible] الارتباط [illegible] يتناول موضوعه من العالم [illegible]، فانه سوف يستعمل ذلك الموضوع ويغيره وحتى يشوهه

بحيث تكون الصورة التي تبقى لديه لا نفع لها كتسجيل او اعادة نسخة طبق الاصل للعالم، ولكن سيكون لها قيمتها اللونية الفطرية الخاصة واللون المنظم شكلياً. ان الرسام في الحقيقة كالشاعر قد يكون مهتماً بمواد صنعته كثيراً بحيث يشرع باستعمالها مستقلة عن كل هدف من شأنه اعادة النسخ، لمجرد السحر الذي تنقله كاشياء ذات احساس نقي. وهذه هي المرحلة التي ارتقى اليها فن الرسم الحديث، وهذا الرقي قد حدث طبعاً

في وقت متزامن مع رقي مناظر له في الفنون الاخرى، غير انه ليس حالة فن يؤثر في فن آخر. إنه الاحساس الانساني نفسه الذي يصبح اكثر ابداعاً وشجاعة وتعقيداً وصفاء.

ان التناظر بين بعض انواع الرسم والشعر يمكن توسيعه الى تفصيلات اكبر. وكما ينقسم الشعر الى صنوف مختلفة كالملحمة (epic) والقصيدة الغنائية (lyric) والنشيد «Ode» والصونيت (Sonnet) والشعر المسرحي (dramatic) والقصصي (narrative) لهذا فان الرسم الشعري يمكن ايضاً ان يقسم الى اصناف ثانوية. ان النظائر لن تكون الآن مضبوطة، ولكن من يشك ان (بوسان) Poussin مثلاً عبر عن نفسه في شكل نشيد (ode) و(دلاكروا) في شكل ملحمة و(جيورجيون) Giorgione في شكل (بلد) غنائية (lyrical ballad) و(بوشيه) Boucher في شكل قصيدة بسيطة و(سيزان) في شكل صونيت (Sonnet)، غير ان التمييز الاساسي هو التمييز الواسع بين الرسم ذي الصفة النثرية والرسم ذي الصفة الشعرية. وكلا الاسلوبين امر جائز غير ان نقدنا سوف يبقى مضطرباً مالم نحمل هذا التمييز في فكرنا ونستعمل معايير للقيم مناسبة لكل نوع.

Herbert Read

[illegible]

[illegible] inting

[illegible]

كل عمل [illegible] اكو [illegible]
فا الواه [illegible] علاقة
[illegible] قبل [illegible] التصـ [illegible]
[illegible] الصورة [illegible] العلاقة [illegible]
[illegible] كلمة [illegible] الفنان [illegible]
[illegible] الهيئة وهذا يسوق الى [illegible] لا [illegible] تحت [illegible]
[illegible] يستطيع ان يفعله [illegible] ان [illegible] هو ان يكتشف [illegible]
[illegible] الموجودة [illegible] يكون [illegible]
[illegible] واشراق [illegible] في [illegible]
[illegible] مقتربة [illegible]
[illegible] خيال يجد مكافئه الموضوعي في النظر والسمع واللمس. خيال يترجم الى اشكال محسوسة وانغام ونصوص.

[illegible] كلمة [illegible] كلمة غامضة فماذا نعني بها؟ [illegible] الخيال [illegible] تزيد على الالفي سنة ناقشها ارسطو [illegible] ومن [illegible] ويستمر النقاش حتى يصل الى [illegible] (علم الكلام) في العصور الوسطى. ومن [illegible] الى مدرسة النقد الرومانسي والى (كولرج) في [illegible]: وما زلنا نناقش معنى الخيال فقد ظهرت في القرن [illegible] عشر مدرسة فلسفية، يقودها (ديكارت)، انكرت وجود الخيال او انها اعتبرته أدنى من العقل بحيث يمكن انكاره [illegible] تلك المدرسة الفلسفية على الميدان الممتد بين [illegible] [illegible] ونشوء الرومانسية وتدعى فترة هيمنتها احياناً بعصر العقل او التنوير [illegible] انه عصر الاساليب المشتقة في الفن ويمكن ان نستنتج ان الخيال امر اساسي للفن مع انه يمكن ان يعارض العقل. ان العمل الفني العقلاني الذي يبدو كأنه تناقض في

التعبير واظن انه تناقض في التعبير: انه تناقض يستخدم في اهداف ووسائل كثير من مخرجي الافلام الحديثة:

ان النقاش بصدد الخيال الذي استمر قروناً من الزمان وهو الذي اشرت اليه تواً نجح في التمييز بين العبقرية والمخيلة بين التخيل والخيال ولم يستمر هذا التمييز واضحاً دوماً لانه بواسطة تلك الرغبة الضاغطة في ضم جميع الاشياء في وحدة يتصف بها الفلاسفة كان هناك ميل دائماً لضم الادراك والمخيلة في ملكة واحدة واطلاق اسم الخيال عليها. لقد كان ذلك الامر طموحاً غير مجد لان عمليتين متميزتين قد اشتركتا في تعريف الادراك انه القدرة على ملاحظة او اكتشاف الشبه بين الاشياء المتباينة. نقول ان شخصاً بارداً كالخيارة ونعني بذلك اننا ندرك هذا العنصر المشترك في البرودة في شيئين مختلفين كالشخص والخيارة او وصف عمل انسان يحتفظ ببضاعتة رائجة بانه يجمد الاشياء كما يتجمد الماء. هذه أمثلة اولية في التشبية والاستعارة غير ان فن الشعر جميعا ينشأ في مثل هذا النشاط وعندما يكون اختيار التعابير في مثل هذه المقارنات اعتباطيا كما في حالة الخيارة لان اشياء اخرى غير الخيار نجدها باردة ايضا كان النشاط يمكن ان يطلق عليه مخيلة او خيال مبدع وهو ما دعاه كوليرج: شكل من اشكال الذاكرة متحرر من قيود المكان والزمان، انه نشاط من انشطة الارادة الذي يستخدم الاختيار اختيار الاشياء الموضوعية المحددة التى يمكن ان تأتي في ترابط مشرق غير ان الادراك او المخيلة او الفطنة او أي شئ اخر يمكن ان نطلق عليه لايستهلك نشاط الفكر الملتزم بالخلق الادبي. هناك عملية اخرى تبدأ بحالة من التوتر العاطفي وينجذب الى هذه النواة الشعورية الاشياء او الحوادث التي تسي. الشعور او تجسده. لم تعد مثل هذه الاشياء او الاحداث اموراً اعتباطية وانما اموراً دقيقة وضرورية. ان كل شي. يجب ان يعمل وفق اللون وقوة العاطفة الاصلية كما كان يجري سابقاً. «ان قوة الخيال» اذا استعرنا تعبير كوليرج «تكشف عن ذاتها في توازن وتوافق حالة من العواطف اكثر من معتادة مع نظام اكثر من معتاد. ملكة التمييز دائمة التيقظ، رباطة الجأش مرتبطة بالحماسة والشعور العميق والمتقد.»

ان الفلم ينتج تاثيره بواسطة الصور المسلطة على الشاشة وترتبط هذه الصور المسلطة في الحال مع الصور المخزونة في ذاكرة المشاهد ومن ذلك الترابط او الرصف للصور تنشأ عواطف الدهشة او البهجة او المسرة او الزهو او الحزن التي نعانيها في دار السينما.

لقد نشأت من هذا الاعتماد على الصورة البصرية فكرة هي ان الفلم يمكن ان ينجح فقط باعتباره فناً يتجنب التجريد جميعاً واقتصاره بصورة صارمة على الصورة الواقعية. ان سلفادور دالي الذي كتب سيناريو فلم مغال في الحداثة اسمه (باباوو) كتب بالاسلوب الآتي:

«ان السينما، على نقيض الرأي المعتاد، اشد فقراً واكثر تقيداً في التعبير عن العمليات الحقيقية للتفكير من الادب والرسم والنحت وفن العمارة. والشكل الوحيد الادنى منه هو الموسيقى التي تكاد قيمتها الروحية ان تكون معدومة، كما يعرف الجميع. ان السينما ترتبط اساساً، بطبيعتها، الى سطح الظاهرة الحسي، السوقي، الذي يتعلق بالنوادر، الى التجريد، الى الانطباعات الايقاعية، وباختصار، الى التناسق. والتناسق، الانتاج الاسمي للتجريد، يقع حسب التعريف في الطرف القصي للواقعية وبالنتيجة للشعر.

ان التتابع السريع والمستمر للصور على الشاشة... يعيق جميع المحاولات ان تحقق الواقعية ويلغي في الغالب ميزتها الغنائية المؤثرة المقصودة. ان ميكانيكية الذاكرة، التي تتمرد عليها هذه الصور بطريقة مباشرة جداً، تميل حتى في نفسها الى ان تدفع الاختلال في الواقعية وتتجه نحو المثالية.

وفي حياة اليقظة يكاد ان يصبح الغرض الكامن من الواقعية وضراوتها مغموراً في طي النسيان، غير انهما يرتفعان الى السطح مرة اخرى في الاحلام. ان شعر الفلم يتطلب، اكثر من اي نوع من انواع الشعر، مسخاً كاملاً للاحلام في اللاعقلاني في محتواه الى درجة تامة، فلم لايمكن مقارنته إلا بالحلم، او الكابوس، ويكسب جميع حيويته وقوته بامتلاك الخصائص نفسها كالحلم؟ الفلم الاول من هذا النوع هو فلم (جان كوكتو الموسوم (دم الشاعر) وموسيقى (جورج اورا). انها تجربة في بناء الفلم وهو تأليف شاعر وليس رجل كاميرا، سينمائي صانع فلم، او ما شئت ان تسمى مبدع الفلم، ولكنه عمل رجل شاعر اولاً وقبل كل شيء وطيلة الوقت.

اظن ان هذا النوع من الافلام يناسب تعريفنا للمخيلة ـ حالة من حالات الذاكرة متحررة من المكان والزمان. تعتمد فتنتها على واقعيتها ولا عقلانية وخصوبة في الصور الغريبة الشبيهة بالاحلام. انه تطرف ـ كما ان الشعر الغنائي تطرف في التعبير وهذا شيء لانكران له، فهو يرفض المنطق، ويبحث عن الفتنة الغنائية والاحساس المباشر بالواقعية. والافلام التجارية الوحيدة التي يمكن ان يتقبلها فنان سريالي مثل (دالي) هي افلام الاخوة

ماركس ، غير ان العناصر التي تهيمن على الفلم مثل فلم كوكتو Animal Cracker هي عناصر متوفرة في اغلب الافلام الجيدة : الظهور المفاجيء للصور الواقعية لكي تمثل فكرة تجريدية . وظهور صورتين ليوحي بالتشابه . في فلم Turksib سورة الماء يتبعها دوران بكرات القطن المضطرب - جهد واقعي خاطف لنقل افكار معقدة لعمليات باطنية لاسباب ونتائج ديناميكية . ان الخطر الذي يهدد مثل هذا النوع من الافلام هو الكليشه : تكرار الصورة نفسها في فلم بعد آخر - فما أكثر ما رأينا لقطة مقربة لسنابل الحنطة على خلفية من السماء لتوحي بهدوء الطبيعة ، ولقطة لعجلات ومكابس قطار لتوحي بالسفر والسرعة او القوة وغير ذلك ، بيد ان تلك الهفوة تعزى الى نقص في القدرات الغائبة بصورة جلية من الفلم عموماً : القدرات التي يجب ان تدخل في الفلم لتجعل منه ذلك الفن العظيم الذي توحي امكانيات تكنيكة انه سيصبح ذات يوم القدرة الشعرية نفسها . ولايعزى فقط الفقر في الخيال المبدع في الفلم الى غياب القدرة في عملية اخراج الفلم بل الى الغياب الكلي تقريباً للخيال من الفلم .

فلم الخيال - الفلم باعتباره عملاً فنياً يضاهي الدراما العظيمة والادب العظيم والرسم العظيم - لن يأتي حتي يدخل الشاعر الستوديو:

اني اعرف ماذا يقف امام تلك الفكرة - ضرورة العمل في شروط مشددة لوسيلة جديدة تستثمر تكنيكاً جديداً : ان الكامرة هي الهة الفن الملهمة لفنان الافلام - فليسقط الفلم الادبي وهكذا دواليك .

لدي شيئان عن وجهة النظر هذه اود ان ادلي بهما : اولاً : انه في كل فن يقال مقدار كبير من الكلام عن التكنيك . يمكن تعلم معظم انواع التكنيك في ايام معدودات اوفي سنة اوسنتين في الاكثر ، غير ان الكفاءة التكنيكية لايمكن ان تخلق عملاً فنياً في اية وسيلة اذا كانت العبقريه الخلاقة او الخيالية غير متوفرة . لابد طبعاً ان يروق التكنيك لاحساس الشاعر: يتعين ان يحب مادته ويعمل فيها بحماسة :

ان الرؤية الضرورية للخلق ليست الوسيلة بل الغاية . وتلك هبة الهية ونحن ندعو تلك الهبة العبقرية الشعرية .

ثانياً : يبدو لي ان اولئك الناس الذين ينكرون امكانية اي ارتباط بين السيناريو والادب يحملون مفهوماً خاطئاً ليس عن الفلم فقط بل عن الادب ايضاً . يبدو انهم يعتبرون الادب شيئاً رفيعاً واكاديمياً وبتعبير آخر انه شيء مهجور، ممات ، مركب من قواعد نحوية صحية وعبارات خطابية رنانة . ان مثل هذا المفهوم يكشف الضعف في احساسهم . لو انني سئلت ان اعطي اوضح صفة مميزة للكتابة الجيدة فانني اعبر عن ذلك بهذه الكلمة المفردة : مرئية .

اذا انت رددت فن الكتابة الى اولياته الاساس فانك تصل الى هذا الهدف المفرد: نقل الصور بواسطة الكلمات . ان انقل الصور معناه جعل الفكر يرى ، وتسليط صورة متحركة للاشياء والحوادث ، على الشاشة الداخلية للدماغ ، حوادث واشياء تتحرك نحو موازنة وموافقة حالة عاطفية اكثر من اعتيادية مع نظام اكثر من اعتيادي . ذلك هو التعريف للادب الجيد - لمأثرة كل شاعر جيد - من هوميروس وشكسبير الى جيمز جويس اوهنري ملر. وهو تعريف ايضاً للفلم المثالي .

Herbert Read,
A Coat of Many Colours,
The Poet and the Film.
London

الموسيقى في لغة الرسم

ميخائيل كيسيليوف
Mikhail Kiselyov

ان ميخائيل كونستانيناس جيورليونيس (1875 ـ 1911) واحد من الفنانين الكبار الذين تبقى رسومهم سنوات طويلة بعد موت مبدعيها، تستدعي الانتباه وتظل موضع نقاش حيوي.

تستمر الآن مناقشات صادقة عن تأويل بعض صوره الفنية لان مغزى شخصيته الخلاقة في تاريخ الثقافة العالمية وكذلك في ثقافة بلده ليتوانية.

ان كل شيء تركه هذا الاستاذ يعد شيئاً اصيلاً وفريداً ولو ان فنه في الوقت نفسه غير متميز عن زمانه لانه عكس عصره بصورة حيوية حيث كان يلجأ باستمرار الى حل المشاكل التي كانت تقلق اهل الفكر الخلاق في مستهل القرن العشرين.

تخرج في معهد وارشو للفنون الموسيقية (1893 ـ 1899) ومعهد لايبزك للموسيقى (1901 ـ 1902) وكتب قصيدته السمفونية (في الغابة) وعدداً من الرباعيات والفيوكات (قطع موسيقية متعددة النغمات). ان هذه الاعمال مشهورة لحيويتها واصالتها.

وكانت الموسيقى تسري في حياته كلها غير انه من عام 1902 ومابعده كان يرسم كثيراً وباصرار. وفي عام 1905 بعد دروس في مدرسة الرسم دخل كلية الفنون في وارشو، ثم قال بعد ذلك:

«... ليست هناك حدود فاصلة بين الفنون فالموسيقى توحد الشعر والرسم ولها معمارها. ويمكن للرسم ايضاً ان يكون له النوع نفسه من المعمار كالموسيقى ويعبر عن الاصوات بواسطة الالوان. لابد ان تكون الكلمات في الشعر موسيقى. ويجب ان يولد ارتباط الكلمات والافكار صوراً جديدة.»

يلاحظ دارسو رسومه تاثير الاساتذة في اعماله المبكرة الذين مسوا الرمزية مساً رفيقاً او انهم كانوا المبشرين بها. هؤلاء الاساتذة هم (بوكلين) و(ستك) و(كلينكر) و(بوفي دوشافان). ولقد جلب انتباه الفنان الشاب محاولاتهم ان ينقلوا عن طريق الاشياء المنظورة اسرار العالم غير المحلولة بواسطة ميلهم الى الروح الموسيقية او المغزى المتعدد المعاني للصورة. وقد دفعه حبه للموسيقى الى الرسم الذي كان يميل لان يتحرر من تحديدات الفن التمثيلي البحت. اكتسبت رسوم جيورليونيس اصالتها 1907 وقد وجدت صوره الموسيقية، التي لم تفارقه، تعبيرها في رسومه وقد اندمجت عضوياً مع تكنيكها ونفحت فيه صفة جديدة. احد الامثلة هو صورة اليكرو (حركة اسرع) من مجموعة (سوناتا الشمس) وتتمثل فيها صور كفافية (outline) لقلاع وشمس كما في الحكايات الخرافية لايحيطها شيء مادي. وشموس كثيرة جداً مرسومة بصورة كبيرة جداً او مصغرة الى حد تكاد ان تكون نقطة. ونرى شيئاً في الصور الظلية (سلويت) المتكررة بصورة متطابقة لطيور محلقة وهذا يشبه الموسيقى التي يسمع فيها المقطع الموسيقي نفسه من وقت لآخر في مختلف المجموعات التوافقية من الالات وبدرجة مختلفة من القوة. وهناك ايضاً تكرار كفافي (آوتلاين) لبعض البنى او التراكيب التابعة الى قطعة موسيقية ايقاعية اصيلة. يستعمل الايقاع لتنظيم وجود عناصر عديدة متشابهة في صورة واحدة. ان الاسلوب الدقيق في التأليف الموسيقي المستعمل في هذه الطريقة يجعل الامر ممكناً للناظر ان يتقبل عدة شموس في قطعة واحدة كما يتقبل تمرين في (Sherzo) من المجموعة [illegible]

ان اللحن المترجم الى ايقاعات في [illegible] من اهم وسائل التعبير التي [illegible] رساماً بارعاً كما كان موسيقياً حاذقاً [illegible] ملونة ايقاعية والتعبير عن افكاره بلغة [illegible] شيء آخر هي ما يهب اعماله قوة تاثيرها

ان المبدأ الموسيقي يوسع فقط قابليات الرسم [illegible] الموسيقى تحل محل الرسم. وبهذا الخصوص فان [illegible] البحر) 1908 ومجموعة الصور المكرسة لفصول السنة (1907 ـ 1908) ذات دلالة عالية.

من المهم بالنسبة للفنان ان لايحطم انطباعات الحلم الهش، انطباعات الخيال الرفيع. ومع ذلك فان احساساً قوياً وعناصر الطبيعة وحضورها الحي تخلقه ديناميكية الخطوط وتصادم الالوان في الاجزاء الاولى والاخيرة من هذه المجموعة. حقا ان العواطف التي تثيرها هذه الامور تختلف. وان عنصر البحر يخلق الحياة. فانه مصدر الحياة وحاملها، وهذه هي موضوعة الجزء الاول او (اليكرو) اي الاسرع. وفي تشابك ايقاعات الخطوط للصورة المتكونة من امواج البحر، يبدو اللؤلؤ وكأنه ينبثق من الزبد ولو انك تمعنت ملياً لاستطعت ان تميز اشكال السمك في الاعماق، يحلق فوقه طائر النورس رمز الحب والسعادة.

ترجمة : كاظم سعدالدين

وفي (الخاتمة الموسيقية) Finale لم تعد الحركة العاصفة تخلق الحياة بل تجلب الموت. هناك نظرة تنذر بالشؤم في الالوان الباردة الكئيبة للوحة وهذه تذكرنا بالفنانين اليابانيين في تنظيم وسائلها وتركيزها في التعبير.

[illegible] الوان وايقاعات (سوناتا البحر) فتستند بصورة واضحة على [illegible] الحياة الواقعية رغم ان صورها خيالية في شخصيتها.

[illegible] الاحساس الاخرى لفن (جيوليونيس) مجموعة دائرة [illegible] (1907) هي الاحساس الكوني بالحياة والعالم. ان هذا [illegible] على الفنان ضرورة تحويل انطباعات الحياة [illegible] بتجميد ملاحظات متنوعة، وخلق اساليب فذة في [illegible] مخملي، خافت الصوت، خاضع للسطح [illegible] الفضاء ويرى هذا واضحاً في الاعمال [illegible] في الصور المكرسة لفصول السنة المختلفة. وفي [illegible] (سوناتا الربيع) 1907 تتجسد رحابة الربيع [illegible] في مجمل النسق النغمي للرسم، غير ان [illegible] الحركة السحرية للربيع. ألا تتمثل اليقظة [illegible] موع؟ ان هذه استعارة غير اعتيادية [illegible] في وقت الربيع لقد رسم الفنان نبتته [illegible] محاتها النضرة، وفي الخلفية البعيدة ـ [illegible] الشجرة الرشيقة تتأود في الريح.

[illegible] الواقع المتوحد في ثروة من الاستعارات قد مكن [illegible] ان ينقل احساساً للريف المحلي مما اسبغ على [illegible] قومية عميقة.

[illegible] (جيورليونيس) ايضا لكي يمسك بحركة الحياة في [illegible] لفصول السنة، وحيث يكون هدوء الربيع مجرد سكون ظاهري (مجموعة الشتاء) 1907 ـ 1908. ان الشعور بالحركة المنقولة ايقاعياً يخترق الجذوع العارية للاشجار الهشة الموسومة اطرافها المحيطية (اوتلاين) البنية بدقة على خلفية من الثلج شاحبة زرقاء متدرجة. ان الصور الظلية (السلويت) للنباتات تعبر بصورة بليغة عن الحياة العضوية الكامنة في داخلها وتبدو وكأن الفنان قد شاهدها في ليتوانية تحت ثلج عميق.

ان الفن الشعبي هو الينبوع الواهب للحياة الذي يغذي عمل الفنان الكبير. لقد وجد في الحكايات الخرافية الليتوانية وفي الفن الزخرفي الممسوخات والمتحولات المذهلة التي يتكرر وجودها في رسومه.

لاريب ان التراث الشعبي قد اوحى له ايضاً بصورة (الفارس) 1908 ـ 1909. وعلى خلفية من القلاع المدهشة التي تبدو كأنها قد جلبت مباشرة من عالم الحكايات الخرافية: يعدو فارس شاحب كأنه خيال في سراب على حصان ابيض في الهواء. ان (الفارس) جزئية من التراث القديم. اما بالنسبة للناس فانه قد شخص حلماً من احلام السعادة. ان الاعتقاد بالنصر المظفر للخير والعدالة يتجسد بصورة فاتنة في هذه اللوحة.

في عام 1908 ـ 1909 كان جيورليونيس قد انجذب الى اعمال ذات مدى واسع. ففي صور (Rex) انصهر ما هو موسيقي وتشكيلي مرة اخرى في وحدة متكاملة. غير انه انصهر بطريقة مختلفة اكثر تاثيراً. ان كفاحه في هذا العمل للتعبير عن فكرة كونية جليلة في شكل هائل تذكاري بارز مستعملا لغة فنون مختلفة يذكرنا بالمطامح الخلاقة (لا كزاندر سكريابن) الذي حلم ايضا باثراء بعض انواع الفنون بفنون اخرى. وهكذا فانك في (Rex) تسمع نغمة جديدة في الحال قريبة الى جو واسلوب اعمال هذا المؤلف الموسيقي الشهير.

ويخترم مرض عضال حياته عام 1909. ولم يدم عمله في الفنون الكرافيكية سوى ستة اعوام. ولم يكن آنذاك قادراً فقط على قول شيء جديد في الرسم وانما يشير ايضاً الى امكانات تركيب حقول مختلفة من الفن الخلاق، تركيبة تسمح للفن ان يؤثر في الانسان بصورة اكثر فعالية وتشرف وترسم داخله الانساني. ان سحر صورة مازالت تعيش الى يومنا هذا، فهي تحفز الخيال والفكر الثاقب وتجبر المرء على ان يشعر بالرغبة في معرفة اسرار العالم. اليس ذلك حسب التحليل النهائي واحداً من اهم اهداف الفن الصادق.

Mikhail Kiselyov

Music in the Languaye of Painting

Soviet Literature

8 - 1976

جماليات الفنون في الباليه

ترجمة: سعد الحسني
عن الموسوعة البريطانية

الباليه هو فن مسرحي مكون من رقص اسلوبي بحت ويكون عادة مصحوبا بموسيقى ومؤطراً ضمن بيئة وزي مسرحيين خاصيين. والباليه يمكن ان يكشف عن حبكة مسرحية معينة من خلال الرقص والموسيقى والتصميم. وفي بعض الاحيان ينطوي الباليه على مفهوم مختلف اخر حتى في حالة عدم وجود نص سردي اذ يكون عندها عبارة عن تفسير مرئي للموسيقى عن طريق الرقص.

في الواقع ان مصطلح (Ballet) هو اشتقاق من كلمة (Ballare) بمعنى (يرقص) ولكن الباليه يتضمن نوعا خاصا من الرقص والعرض المسرحي على حد سواء. ان تاريخ فن الباليه يعود الى القرن الخامس عشر والسادس عشر حينما كان يقدم في العروض المسرحية الخاصة بالنبلاء الايطاليين الذين كانوا يؤلفون نصوص هذه العروض بانفسهم معتمدين في ذلك على فكرة مستقاة من الماضي تجمع عناصر الرقص والمحاكاة والاغنية والالقاء ومصحوبة بموسيقى واوضاع مسرحية وازياء مبالغ فيها وفي اطار التطور الذي اصاب هذا الفن انصب التركيز على الرقص الذي اصبح ما نعرفه الان بفن الباليه. وعليه صار الباليه عبارة عن بحث دائم بغية الوصول الى شكل كامل للتعبير والحركة البدنية. وبمر العصور حاول الباليه والاوبرا ان يشذبا الاساليب التي ورثاها عن العروض المسرحية بالبلاط في عصر النهضة وارتقيا بعد ذلك بشكل كبير واصبحا من ارقى انواع الفنون الراقصة والغنائية في الغرب. لقد بدأ الباليه حتى منذ القرن الثامن عشر يشيع خارج نطاق الدائرة التي بدأ منها. ولما جاء القرن العشرون اصبح اكثر انتشارا بفضل الجولات الكثيفة لراقصيه المشهورين وجماعاته وبفضل القيم والموروث الفني والفكري الذي يقدمه واخيرا بفضل عرضه على شكل فلم من خلال شاشة التلفزيون. ولقد احتفظ الباليه بشهرته التي لم يسبق لها مثيل حتى عندما اصبحت فكرة الارستوقراطية فكرة غير محبذة.

جماليات الباليه :

يلقي تاريخ الباليه الضوء على التحول في الذوق والنظرة الى الباليه «كرقص صرف» او كعمل او توظيف بدني متألق لخزين من الاساليب الفنية والباليه «كرقص مسرحي» او عرض لقصة من خلال حركات ذات اسلوب مميز لذلك الخزين. وقد تطور الباليه الكلاسيكي بشكل كامل خلال فترة الباليه الرومانسية في القرن التاسع عشر ولو ان تعبيري الكلاسيكي و «الرومانسي» قد اعتبرا بشكل عام صنفين متضادين في الفنون. ففي الباليه يأتي اسلوب الرقص بالدرجة الاولى والموضوع بالدرجة الثانية. ويعتمد الباليه مثل فن الرقص لدى شعوب الهند والصين واندونيسيا على مجموعة محددة من الاوضاع والحركات وليس على مجرد تمارين اعتباطية يتعلمها الراقص قبل ان يضفي اليها مهارته الخاصة وشخصيته. لقد تطور هذا الاسلوب حتى اصبح اشبه بلغة. وقد اتقن هذه اللغة كل من الراقصين والملحنين الذين اضافوا الى العبارات الرقيقة واغنوها ايما اغناء. وعليه فقد اصبح الباليه تعبير ينساب ضمن سياق اكاديمي متوارث من جيل لاخر.

ان مؤرخي الباليه الذين يفضلون ان يكون التعبير المسرحي ضمن اطار سردي ينظرون الى الفترات التي سادت او تسودها البراعة التقنية على انها رمز. وقد اصبح الباليه على هذه الحالة من الرمز عندما نشر استاذ الباليه الفرنسي المشهور جان - جورج نوفير كتابه المعنون «رسائل حول الرقص و الباليه» (Letters Sur La Danse, et sur La Ballet) عام 1760. وقد كان لهذا العمل وكل النظريات الموضوعة في صلب هذا الفن اثر بالغ في تطور الادب بشكل عام. وكان نوفير قد دعا الى التخلص من الباليه ذي الحركات الخالية من المغزى التي اصبحت بمرور الوقت مثبتات تقليدية وكذلك التخلص من الاقنعة الجلدية التي كان يلبسها الراقص للتعبير عن الحب والكراهية والعواطف الاخرى. ان المبادىء التي وضعها نوفير لاتزال تعتبر فعّالة بالنسبة لممارسي فن الباليه ونقاده في اواخر القرن العشرين. وعلى اية حال فأن جمهور الباليه هو جمهور واسع يتقبل كل من الباليه الصرف والباليه السردي. (Narrative Ballet).

ان التمييز نوفير بين وسائل وغايات الباليه - اي بين البراعة الفنية والتجربة الدرامية - علاقة بمفاهيم الكلاسيكية والرومانسية في الباليه. ومصطلح الباليه الكلاسيكي يشير بشكل جوهري الى وسائل كل انواع الباليه منذ القرن التاسع عشر والى الحركات والاوضاع التي تشكل لغة الباليه الرسمية - تماما كالوزن والقافية وعدد الاسطر والكوبليه التي في مجملها تشكل اللغة الاساسية للسونيتة الشكسبيرية. فالراقص ومؤلف الالحان كالشاعر يقدمان الكلمات المحددة وسياقها.

اما مصطلح الباليه الرومانسي فهو يشير من ناحية اخرى الى الباليه الذي ساد في القرن التاسع عشر والذي يمسرح قصص الحوريات وغيرها من الاساطير. وهذا النوع من الباليه هو تعبير نموذجي لمثاليات ذلك العصر. وقد تأثر الباليه الرومانسي بشكل عميق بتعاليم نوفير ومن جاء بعده في كل من الاسلوب والموضوع. وخلال اسلوب هذا النوع في القرن التاسع عشر جاء راقصو وأساتذة الباليه كارلو بلاسيس وانديكوسيشيتي الذين كانوا بين الذين وضعوا وقننوا اسلوب الباليه الكلاسيكي.

وناهيك عن نظرية الباليه فأنه فن عملي معد ليقوم به محترفون مهرة ضمن سياق صعب من الانجاز. ويبدو ان الصورة الكاملة لهذا الفن سوف تظهر من خلال وصف ما يساهم به كل فنان - سواء كان راقصا او مؤلفا او واضع كلمات او مصمما او موزع الحان - في اكمال الباليه.

الراقص :

ان الراقص هو وسيلة وآلة الباليه. فجسم الراقص او الراقصة يجب ان يمتلك شكلا خاصا من الجمال، الجمال البدني الذي يجده الجمهور مجتمعا ومعبرا ويمكن ان يستجيب للمطالب البدنية النشطة لهذا الفن. فطول الراقصة قلّما يزيد على خمسة اقدام وستة انجات (168 سم) وينبغي ان يكون رأسها جذاباً ومتناسقا مع اكتافها واذرعها وساقيها. اما الجوانب المهمة الاخرى فتشمل القدم والاصابع التي تشكل قاعدة الرقص وتؤمن القدرة على الدوران بزاوية 90 اما الراقص الذي عادة مايكون اطول من الراقصة فأنه قلّما يتجاوز الستة اقدام (183 سم) ويجب ان يكون ذا بنية متناسقة وقوة كبيرة. انه باختصار يجب ان يتمتع بمزية الرياضي الكفوء. وهناك انماط مختلفة من الراقصين لكن اكثرها شهرة هو الراقص الكلاسيكي الصرف. وهناك مايعرف بالراقص الـ demi - caractere القادر على الرقص بهدف دعم الادوار ذات الاختلاف الكبير، واخيرا يقوم هذا الراقص بالادوار الكوميدية او تلك التي تنطوي على رقص فولكلوري.

اضافة الى الكمال البدني فأن الراقص ينبغي ان يكون ذا بنية معبرة من اخمص قدمه حتى رأسه. اذ ان تمثيل الباليه هو غير

التمثيل المسرحي . انه في الواقع ينبع من قدرة الراقص على ترجمة الموسيقى الى شكل مرئي ومن قدرته على تفسير الشخصية والزمن والوضع وقد اورد الكاتب الفرنسي فولتير الذي عاش في القرن الثامن عشر اسباب حبه للباليه بقوله ان الباليه هي علم وفن . وبعد ان يفرض راقص الباليه سيادته على اسلوب وعلم الباليه يكون بامكانه ان يتطور كفنان . وعليه فبغية الوصول الى هذه السيادة فأن التدريب الجاد يبدأ حين يكون الراقص قد ناهز العاشرة من العمر . وهنا ينبغي الاشارة بأن تدريب الراقص متعب لغيره ومنهك لصاحبه .

المؤلف :

اضافة الى تأمين مصاحبة لحركات الراقص فأن موسيقى الباليه السردي يجب ان تهيء المشهد وتؤلف عملية مزج الالحان الخاصة بالعمل كي تتحول عملية وضع الالحان هذه الى شكل موسيقى . وفي اغلب الباليهات الناجحة كان التركيز ينطبق على الحركة فوق خشبة المسرح . هذا وقد تمت محاولات تقديم الباليه دون موسيقى ولكن بالرغم من بعض النجاح الطارىء فأن مثل هذه الاعمال قد اعتبرت اعمالا جريئة دالة على البراعة . على اية حال ان العديد من الباليهات الناجحة الان هي باليهات موجودة ضمن اطارها الصحيح كاعمال موسيقية .

في اغلب الباليهات الخالدة يعمل المؤلف وواضع الالحان معاً . وتشمل هذه العلاقة الفذة بين المؤلف وواضع الالحان اشخاصاً بارزين امثال بيتر جايكوفسكي مع ماريوس بيتيبا في القرن التاسع عشر وايغور سترافنسكي مع ميشيل فولكين او جورج بالنشاين في القرن العشرين . وبالعمل مع اسطورة العشرينات سيرجي دياغليف فأن مؤلفين امثال فرانسيس بولينك وهنري سوكيه وجورج اوريك قد كتبوا موسيقى مباشرة لكنها لم تحاول تجاوز العناصر الاخرى للباليه .

ومن بين الاعمال التي استخدمت المقطوعات الموسيقية والمكتوبة اصلا لتقدم على قاعة الكونسرت هي (Sylphides) لميشيل فوكيف (1909) والتي استخدمت موسيقى البيانو الموزعة لشوبان ، و (Presage)لمؤلفها ليونيد ماسين (1933) ، والسمفونية الخامسة لجايكوفسكي ، والسمفونية الرابعة لبرام وكذلك عمله المسمى(Symphonie fantastique) (1936) وكذلك مؤلف برليوز بنفس الاسم . لقد كانت جميع هذه الاعمال مثار جدل لكنها تمتعت بدعم قوي . اما المؤلفون الاخرون فيما يسمى بالباليه التجريدي فمن بينهم فردريك اشتون في مؤلف تنويعات سمفونية (Symphonic Varations) (1946) وقيصر فرانك في «تنويعات غامضة» (Enigma Variations) (1968) المستندة على مؤلف السير ادوارد الكار . وقد انتج جورج بالنشاين وهو الاختصاصي ذو الباع الطويل في هذا الاتجاه العديد من الباليهات المستندة على اعمال اوركسترالية . لكن الصعوبة في كل هذه الحالات تكمن في تلبية متطلبات واضع الالحان دون الحاق ادنى تشويه بشكل القطعة الموسيقية الاصلية .

واضع كلمات الاوبرا :

غالبا ما يهمل كتاب الباليه المغزى الدرامي او الشعري للباليه . وان التحديدات الجادة للقدرات السردية للباليه يمكن ان تصبح مصادر قوة كبيرة ان احسن استخدامها .

فالباليه يمكن ان يتحدث فقط بصيغة الزمن الحاضر . ويجب ان تكون قصة مفهومة من خلال الصورة المسرحية لوحدها وليس من خلال ملحوظات البرنامج . فبامكان الباليه ان يقول مثلا «ان فلاناً قام بكذا وعلان قام بكذا» لكن جملة مثل «فلان هو صهر علان» هي خارج نطاق قوة الباليه على التفسير . وفي اطار الشخصية يمكن للمرء مثلا ان يكشف عن حالات متطرفة فقط كالحب او الكراهية او الغيرة او الكرم او العطف او القسوة او الحزن او السعادة : والقائمة محددة بشكل قاس وقلما كانت المحاولات ناجحة تلك التي سعت الى حشر تفسير سايكولوجي في الباليه . فمنذ اختفاء حدود الوسط الصامت . وهنا يكون واضع الكلمات الذي يتصل من خلال حركة الراقص والموسيقى في خطر مستمر من الوضوح المفرط او الغموض المبالغ فيه .

على اية حال يمكن ان يكون الباليه فناً ذا رقة كبيرة سواء كان يروي قصة او يكشف عن مزاج او يلقي الضوء على اجواء معينة . وقد كان الباليه الرومانسي النموذجي في القرن التاسع عشر يروي حكاية درامية كما في (جيزيل) بينما تشير الباليهات الرومانسية الجديدة في القرن العشرين الى هالة من الرومانسية كما في (Les Sylphides) . اما الباليه السردي مثل بتروشكا (1911) فيمكن اعتباره قصة بسيطة للاطفال . وبتروشكا هو من تأليف سترافنسكي وفولكين اللذين رفضا مرارا اعطاء ايضاحات محددة عن معناه .

ان مصطلح الباليه التجريدي مستخدم بكثرة لوصف الباليه المستند على الموسيقى فقط وليس على الخط الروائي . ولكن هذا المصطلح يعد مع ذلك غامضاً بطبيعته ، ولكون الراقصين هم بشر فأن كل رقصة لاثنين (pas de deux) قد تفسر على انها رقصة غزل . وربما ينطبق ذلك على التمرين الايقاعي كما هو الحال في

بعض انواع الرقص الهندي الكلاسيكي مثل الرقصة المعروفة بالبهاراتا ـ ناديام (bharata - natyam) .

وفي القرن العشرين اصبح دور واضح كلمات الاوبرا اقل اهمية بينما اصبح واضعو الالحان اكثر ميلا لتأليف سيناريوهات خاصة بهم . وتحول دوره الى مجرد مفهوم كامل وهنا يبدو ان شيئا ما قد فقد من خلال استثناء الشاعر من ميدان الباليه .

التصميم في الباليه

ان على المصمم ان يستوعب الرقصة عن كثب بحيث يجب ان تكون ازياؤه ذات وزن وتوازن يتلاءم مع الخطى المؤداة . كما يجب ان يخطط لمدى تأثير الضوء الساقط على الاشياء وعلى خليط الالوان . واخيرا يجب ان يكون متعاطفا مع الموسيقى وذلك لان اللون والصوت يتعادلان مع بعضهما بسهولة . ان تحالف المصمم ـ المؤلف كما هو الحال بين ماري لورنسن وبوبلينك في عمل الفنان برونسلاوه نيجنسكي باسم (Biches) (1924)، وبين بابلو بيكاسو ومانويل دوفالا في عمل الفنان ماسين باسم (Three - Cornered Hat) (1919) وبين جورج راوولت وبروكوفيف في عمل الفنان بالنشاين باسم (Prodigal Son) (1929) هو في حالة من هذه الحالات عبارة عن تعاون فني كامل . ان اغلب الباليهات في الماضي بل وحتى في الوقت الحاضر لاتحتوي على مشاهد . فمثلا اغلب اعمال بالنشاين تعتمد فقط على الاضاءة لتهيء المزاج .

لقد ساهم الراقصون انفسهم في تطوير ملابس الرقص . ففي القرن الثامن عشر غيرت راقصة الباليه ماري كامارکو التنورات الطويلة والمعيقة لتجعل حركة القدم اسهل واوضح للعين . وفي عام 1729 رقصت ماري ساليه مع زميلها دون القناع الجلدي المتعارف عليه سابقاً والذي ابطل كليا في السبعينات من القرن الثامن عشر بتأثير نوفير. وحوالي عام 1838 استخدمت ملابس الرقص الضيقة . وعلى الرغم من السماح باقصى حرية للحركة للراقصين فأنهم اعتبروا فاسقين ولم يكن قبولهم مباشراً . وكانت ماري تاكليوني من اوائل الذين استخدموا الاحذية ذات المقدمة المغلقة والتي استخدمت لاول مرة عام 1820 للرقص على نهايات الاصابع . وقد ابتكرت في باليه جيزيل التنورة القصيرة التي اصبحت النموذج الاصلي للتنورة المنفتحة الشديدة القصر التي ابتكرتها الراقصات الايطاليات في الثمانينات من القرن التاسع عشر.

الموسيقى في الباليه

واضع الالحان :

ان واضع الالحان هو السليل المباشر لاستاذ الرقص في عصر النهضة والذي عمل على تشذيب رقصات الفلاحين الخاصة بالبلاط وعلم النبلاء البراعة والاسلوب في حركاتهم . ان واضع الالحان يعيد الى الذهن اساتذة الباليه الاوائل امثال بيير بوجامي الذي عمل مع موليير والمؤلف جان ـ بابتيست لولي لاعداد باليهات لبلاط لويس الرابع عشر في فرنسا . وفي القرن العشرين اصبح دور واضع الالحان شبيها بدور المخرج السينمائي او المسرحي ولو انه يقوم اولا بصياغة ما سيقوم باخراجه .

وهنا يجب ان نذكر انه لم يكتب الا الشيء القليل عن فن الباليه منذ عام 1760 حينما كتب نوفير عمله المعروف بالرسائل (Lettres) التي اثارت غضب قيادة الاوبرا الباريسية ومركز الباليه الاوربي . وقد عقدت حلقة دراسية عن رقص الباليه في موسكو عام 1969 اكدت على النقص في ايجاد مستويات متفق عليها عالميا بهذا الشأن ولو انه كانت هناك مميزات معينة نالت موافقة عامة .

ان واضع الالحان كان ويبدو اي استثناء راقصا لان المامه الحتمي بعبارات ومصطلحات الباليه الكلاسيكي وامكانات وحدود الجسم البشري هي امور من صلب اختصاصه . وبعض من هؤلاء يميل الى التعاون مع الراقصين في سبيل تطوير عمل فني ما في حين يقدم البعض الاخر عملا كان قد استوعبه منذ اول تجربة . وفي الحالتين يجب على واضعي الالحان ان يعملوا مع الراقصين لان كل واحد من الاخيرين يتميز برغبة مميزة وشخصية مميزة وجملة خصائص معينة في الاداء . اذ ان اي تغيير في الشخصية من شأنه ان يغير العمل بشكل كبير . وحتى عندما تكون ملاحظات الراقصين مقبولة على العموم فأنها لاتغير من موقف واضع الالحان ولاتمنع الحاجة الى صقل مستمر لادائه من قبل واضع الالحان نفسه .

وهذا الفنان يجب ان يكون ذا خلفية موسيقية جيدة ويجب ان يكون ملماً بفنون واساليب عدة حضارات ، البدائية منها والمتقدمة ، المعاصرة منها والتاريخية القديمة . وعند التعامل مع الموسيقى يجب ان يكون مدركا الى ان العين او الاذن انما تستجيبان بسرعات مختلفة . وتكشف دفاتر بتيبا عن علاقة العمل القوية التي وطدها مع جايكوفسكي والذي جلس ـ اي بتيبا ـ خلال باليه الجمال النائم ، (The Sleeping Beauty) الى البيانو

موضحاً الطول المضبوط للفقرات.

ان قواعد التأليف في الفنون المرئية هي التي تتحكم في علم وضع الالحان الراقصة: فهناك تفاعل مستمر للطليعة والخلفية، للخط واللون، للراقصين المتحركين، والتصميم الساكن. وحتى في اللحظات الساكنة في الرقص يجب ان تكون معبرة ولاتقف مجرد تناقض مع الحركة. ان وضع الالحان الراقصة للباليه يتطلب واقعية ضمن حدود التقليد ولكن الاسلوبية مهمة ايضاً. فلو اقيم نهر على جانب من المسرح فأن على الراقصين الا يمشوا انما يقوموا بحركات سباحة في ذلك المكان. من ناحية اخرى لو ان مكان الباليه هو الصيف فأن على الراقصين استخدام الرقص على طرف الاصابع (pointe) ولو ان ذلك هو ليس اسلوبا صيفياً.

واخيرا فأن الموضوع المنتخب يجب ان يكون مؤثرا من ناحية مسرحية وقادرا على التعبير بشكل افضل من خلال الباليه منه عبر الاوساط المسرحية الاخرى. وان استخدم الباليه مواضيع من اشكال مسرحية اخرى فيجب ان يجد فيها منظورات اصلية ويترجمها بشكل قوي لتلائم التقاليد والوسائل المتيسرة للراقص.

التطور التاريخي

الجذور في عصر النهضة لقد جاهدت الفنون المرئية لعصر النهضة في ايطاليا بغية الوصول الى مثالية وكمال للجسم البشري. وقد تنافست بلاطات النبلاء وخصوصا في فلورنسا كي يبز احدها الاخر في الروعة. وقد اندمجت الرغبة في الغزارة والبحث عن المثالية لتقدمان تسلية باهرة لضيوف الشرف والتي كانت تدوم ساعات طوال وتتكون من سلسلة مداخل اومهرجانات موسيقية او شعرية او تمثيل ايحائي اورقص له علاقة سائبة بموضوع كلاسيكي. لقد كانت الازياء باذخه وكانت الاماكن سواء في الحدائق اوقاعة الاستقبال تصمم بشكل رائع. وكان احد هذه المناظر التي قدمت في كوركونا عام 1489 قد سمي بالباليه الفعلي الاول. فبين فترات الاحتفال كان اعضاء ومن طبقة النبلاء يقدمون قصة جاسون والجزّة الذهبية لقد كانت الرقصات مستندة على الاساليب الشكلية للبلاط.

غير ان هناك باليه اخر رشح لان يكون هو الاول ويدعى «الباليه الملكي الضاحك» (1581) الذي قدمته كاترين دوميديسي التي جاءت بموسيقييها من ايطاليا والتي اصبحت ملكة فرنسا. يتحدث هذا الباليه عن هروب يوليسيس من متاهات سيرس. لقد ظلت هذه القصة مصدرا نموذجيا لمؤلفي الباليه لعدة قرون. اما كلمة «الضاحك» او كما وردت بالفرنسية (comique) فأنها تشير الى الفرح والسعادة لمناسبة مسرة وهي خطبة زواج ثم الى النهاية السعيدة للرقصة. في الواقع ان هذا البالية قد اعد من قبل مدير مهرجانات البلاط لدى كاترين وهوبلتزاريني دي بلكيويوزو وهو ايطالي عرف في فرنسا باسم بلتزار دو بوجيول. لقد ترك عدة اعمال اشار اليها بأنها «ترتيب هندسي لعدة راقصين يؤدون رقصة معاً في ظل هارموني الات مختلفة».

في الواقع ان تأكيد بلكيويوزو على هندسة الرقص هو امر مهم. فالازياء الطويلة المعيقة لحركة الراقصين وعدم وجود الخطو على الاصابع او القفزات التي تم تطويرها من خلال الاجيال التاليه كلها جعلت الاهتمام يركز على الانماط الارضية.

لقد كلف «الباليه الضاحك» (3600000) فرنك واشار الى تغير كبير في هذا الفن.

وفي القرن التالي اصبحت مثل هذه التسليات يرقصها الهواة الارستوقراطيون تحت اشراف اساتذة الباليه. الا ان لويس الثالث عشر حشر دعابة فاسقة في هذه الرقصات. وفي انكلترا تحولت الحفلات التنكرية الايطالية المعروفة بالـ (Masquerades) والمقدمة خلال حكم هنري الثامن الى مسرحية يمثلها اشخاص مقنعون وتعرف بالـ (Masque). ويعتبر هذا النوع هو اقرب الانواع الى الباليه الفرنسي. ويعتبر اشهر استاذ في هذا الفن هو الشاعر والكاتب المسرحي بن جونسن (Ben Jonson) الذي حصل على نسخة من الباليه الضاحك. وفي عام 1632 افتتحت العروض لاول مرة للجمهور العام.

القرن السابع عشر:

لقد غير بناء صرح قصر الكاردينال (Palais Cardinal) عام 1636 في فرنسا تاريخ الباليه. فقد انتقل الرقص من قاعة الحفلات الى المسرح كما وتغيرت اماكن النظارة ومواقع المشاهد المسرحية بشكل دائم.

في الواقع ان مجمل ظروف قد لعبت دورها في تغيير التسلية الارستقراطيه الى احتراف ومهنة. فقد مل الملك الشاب لويس الرابع عشر من الاوبرا لانه كان يحب الرقص اذ استطاع ان يأخذ دورا راقصا رئيسيا وهو بعد في سن الثالثة عشره. وقد جمع حوله مجموعة فنانين بارعين من اوساط مختلفه كالكاتب المسرحي موليير والشاعر ايزاك دوبنزراد والمؤلف جان ـ بابتيست لولي واستاذه في الرقص وصديقه الحميم بيير بوشامب. لقد طالب

موليير بالاهتمام الكامل بالرقص لكنه اجبر على ادخال فترات توقف مربكة من اجل تغيير الملابس كي يتمكن من استخدام القلة من راقصيه المدربين في عدة ادوار. في عام 1661 اسس لويس الاكاديمية الملكية للرقص (Academie Royale de Danse) التي كانت تضم اساتذة رقص من طبقة النبلاء وكان بوشامب رئيسا.

ويعتبر تمهيد الرسائل التي ترخص انشاء الاكاديمية والتي كتبها لويس هو اول اعتراف كامل بفن الباليه. لقد كتب يقول:

على الرغم من ان فن الرقص قد اعتبر على الدوام احد الاشياء العظيمة والضرورية لتدريب الجسم فأن العديد من الجهلاء قد حاولوا تشويهه وتحطيمه . . . إذ اصبحنا نرى القلة القليلة من افراد بلاطنا وحاشيتنا قادرين على المساهمة في باليهاتنا. . . . ورغبة منا في اقامة الفن المذكور ووضعه موضع الكمال وبغية زيادته قدر الامكان فقد رأينا ان من المناسب تأسيس الاكاديمية الملكية للرقص في مدينتنا الجميلة باريس.

ولم يترك اعضاء الاكاديمية الجديدة واغلبهم من الاميين اية وثائق مكتوبة ولكنهم نظموا ورتبوا الاساليب المعروفة في الوقت الحاضر. وقد دفع النجاح الذي اصاب خطوة اقامة هذه الاكاديمية بلويس لان يؤسس اكاديمية اخرى باسم الاكاديمية الملكية للموسيقى (Academie Royale de Musique) عام 1669 ثم مدرسة للرقص عام 1671. ان هذين المعهدين اللذين دمجا تحت اسم اكاديمية الموسيقى والمعروفين باوبرا باريس (Paris Opera) هما المهد الرئيسي لفن الباليه الذي مركزا لانتاج لعدة قرون.

لقد استحدثت المدرسة بسرعة عدة تغييرات. ففي الاصل كانت سيدات البلاط يشاركن فقط كخلفية تزويقية كما مثلا في المسرح الاليزابيثي عندما كانت الادوار النسائية يقوم بها رجال. وقد ظهرت النساء لاول مرة وبشكل محترف في باليه لولي «انتصار الحب» (Triumph of love) عام 1681. وكانت الراقصة الرئيسية فيه امرأة تدعى ميل لافونتاين التي سرعان ما سميت ملكة الرقص. وقد كان هناك اتساع في اساليب الباليه. فقد كشف بيير بوشامب الذي رقص في باليه «انتصار الحب» عن اساليب في التحويلات والطيران وعن خمسة اوضاع للقدم بقيت اساسية بالنسبة لفن الباليه. كما وحصل شكل الباليه على اهتمام كذلك. فقد كان الباليه الفرنسي لايزال خليطا من الرقص والموسيقى مع الغناء والالقاء الشعري، بينما اتخذت المسرحية الانكليزية المعروفة بالـ (Masque) طريق المسرح الشعري بينما ساد الغناء في ايطاليا. في عام 1708 وفي كرنفال اقامته دوقة دومين رقص كل من فرانسواز بريفوست وجان بالون ومثلا بشكل ايحائي الفصل الاخير من مسرحية (Les Horaces) المعدة من مسرحية بيير كورنيل المأساوية باسم هوراس (Horace). وقيل ان الجمهور قد تأثر الى حد البكاء. وفي اثناء ذلك كان جون ويفر يقوم بتجارب مماثلة في الرقص المسرحي في انكلترا. وربما كان ويفر متأثرا بالمسرحيات الصامتة لجون ريج حين قدم باليهات قصصية مثل محتالي سكابن (The Cheats of Scapin) ومحتالي الحانة (The Tavern Bilkers) عام 1702، وقصص حب مارس وفينوس (The Loves of Mars and Venus) عام 1717.

القرن الثامن عشر:

ان تنافس ماري كاماركو وماري سالي في النصف الاول القرن الثامن عشر قد زاد الاهتمام العام بالرقص. فكلا الراقصتين غيرتا الباليه من الناحية الفنية والجمالية. فالتنورة القصيرة والاحذية الخالية من الكعوب سمحت بامتداد اكثر للساق لم يكن متاماً في السابق وكذلك سمح بالقيام بالقفزة المعروفة بالـ (entrechat) وهي قفزة تتقاطع فيها الاقدام بسرعة. لقد كانت وسيلة كاماركو في هذا الصدد عدة رقصات ذات اختلاف كبير مثل رقصة المينيويت (minuet) الانفرادية البطيئة والكورانته (courante) الايطالية الاصل المتميزة بسرعة الخطى والساراباند (Sara band) القديمة والكيكك (gigue) وغيرها من الرقصات ذات الاساليب المتناقضة.

اما ماري سالي فقد اكدت على الامكانات الدرامية الكامنة في الرقص. فقد درست مع ريج (Rich) في لندن ورقصت عام 1734 في الباليه المسرحي بكماليون (Pygmalion) بزي متهدل وشعر سائب متطاير. ان سالي تحاول توحيد الموسيقى والزي والرقص اضافة الى اهتمامها بالاصلاحات التي ادخلها نوفير في مدة ربع قرن.

ان رقصات كاماركو ذات الجمال التزويقي البحت والبراعة المتناهية مع رقصات سالي التي تبحث عن التعبير الدرامي الصرف هي نماذج عن سحر فن الباليه في القرن الثامن عشر. وقد استمر راقصوا اوبرا باريس امثال الاخوة الثلاثة دومولين وجان - برثوليمي لاني ولويس دوبريه في تشذيب اساليبهم والوصول بها الى درجة الكمال. كما ساعدت عروض الاكروباتيك الايطالي والراقصين المهرجين في باريس على وضع تأكيد اكثر على العرض البدني. فقد ابدعت الراقصة جياتانوفيستري في تشذيب

القفزة الواسعة العريضة او المعروفة بالـ (grand jete) ثم طرأ تحسن هائل على التحويلة المزدوجة المعروفة (pirouette) بفضل هذه الراقصة ايضاً. وفي عام 1800 كان الراقصون الرجال ينفذون قفزات رائعة وسلسلة من تحويلات الـ (pirouette).

ان هذه البراعة الفنية المثيرة قد ابرزت خطرا لاحظه منذ اوائل عام 1741 القديس مارد (St. Mard) في كتابه «افكار عن الاوبرا» (Reflections sur l'Opera) فقد اشتكى من ان الراقصين يفتقرون الى التنوع والذكاء وهم مثل «قطعة الكارتون التي تحرك كالالات». ولكن بالرغم من هذا النقد القاسي وبالرغم من عمل اساتذة الباليه امثال جان بابتيست دوهيس الذي مسرح باليهات صامتة على المسرح الايطالي في باريس ودرب تلامذته كممثلي رقص فأن الاوبرا اصبحت في منتصف القرن الثامن عشر قاعدة نقاء فني صرف. وكان راقصوها يقدمون المتعة دون ادنى تورط.

اما نوفير، استاذ جيل من اعظم الراقصين، فقد نشر رسائله (Lettnes) عام 1760. وقد رفضت افكاره في الاوبرا وقضى 16 سنة في وضع الالحان الراقصة في شتوتكارد ولندن وفينا وميلان. وقد لاحظه جيتانو فيستريس في شتوتكارد ورقص في باليهاته وجلب نسخة من كتابه بعنوان ميديه وجاسون (Medee et Jason) الى الاوبرا عام 1770. وعندما اهمل فيستريس القناع الجلدي ليمثل دور جاسون تبعه بقية الراقصين، وبالرغم من المعارضة فقد سادة افكار نوفير ودعي الى الاوبرا عام 1776. وهناك وجد مفسراً نموذجياً لعمله بعنوان «باليهات العمل» (ballets daction) في شخص الراقصة مادلين جيمارد. وحمل تلامذته جان دوبورفال وشارل لوبيك افكاره عبر اوربا. وفي عام 1789 اخرج دوبورفال باليه «البنت غير المحترسة» (La Fille Mal gardee) الذي لايزال من الاعمال المهمة حتى اواخر القرن العشرين والقريب من باليه فينسينزو غالوتي بعنوان «نزوات كيوبيد واستاذ الباليه» (Whims of Cupid and the Ballet Master) عام 1786 وهو يعتبر اقدم عمل في هذا الصدد.

وعلى الرغم من ان نوفير يعتبر المجدد الاكثر اثرا فأن الايطاليين غاسبارو انكليوني وسلفاكور فيكانو ساهما في هذا المجال. فانكليوني الذي اتفق مع نظريات نوفير ولكنه اعتقد ان باليهاته غامضة تعاون مع المؤلف الالماني غريستوف فيليبولد غلوك في باليه «دون جوان» (Don Juan) عام 1761 وباليه سميراميد (Semiramide) عام 1765 ووضع الحان ورقصات اوبرا «اورفيو يوريديس» (Orfeo ed Euridice) عام 1762. وقد دعمت تجارب غلوك في الاوبرا بالعمل مع نوفير نفسه في اوبرا «افيجيني في برج الثور» (Iphighenie en Tauride) عام 1779. اما فيكانو وهو ابن اخ المؤلف لويغي بشريني دكلميذ دوبورفال فقد عمل بشكل رئيسي في مسرح لاسكالا في ميلان حيث اقام ادوار راقصين باسلوب المخرج المسرحي بحيث عين لكل واحد منهم خصائص فردية. ومن اعماله البطولية النموذجيه التي صممت واعدت على نطاق واسع باليه عطيل (Otello) عام 1818. وألف بيتهوفن لفيكانو مقطوعة الباليه الوحيدة «مخلوقات بروميثيوس» (The Creatures of prometheus) عام 1801.

التقاليد الرومانسية والكلاسيكية في القرن التاسع عشر:

ان الروحية الرومانسية التي وجدت في فنون اوائل القرن التاسع عشر قد انعكست في رقصة واخراج باليه «لاسلفيد» (La Sylphide) على اوبرا باريس عام 1832. لقد غير هذا الباليه الذي رقصت فيه ماري تاغليوني ووضع رقصاته والدها فيليبو تاغليوني، وبشكل دائم هذا الفن وقاده الى ما يدعى «بالعصر الذهبي للباليه».

وقد اشاد الناقد الفرنسي تيوفيل غوتييه بهذا الاوبرا كثيرا حين ذكر بأن كل ما ورد في هذا الاوبرا قد كان طيعاً يتماشى مع اهواء استاذ الباليه. وقد طرأ تغير كبير على الازياء كي تلائم المواضيع الجديدة وجاءت الموسيقى مواكبة للحدث. وكانت اكبر بدعة في العصر هي الرقص على طرف الاصابع والضرورية لتصوير الفتيات الرشيقات والنساء ـ الطيور.

لكن غوتييه الذي اصبح اكبر ناقد للحركة فقد ادان الراقص لخشونته وعدم رومانتيكيته. وفيما عدا بعض الاستثناءات فأن الراقص قد ابعد عن مسرح الباليه خارج روسيا والدنمارك. ونتيجة لذلك كان جمهور تلك الفترة يرقب الراقصات اللائي اصبح العديد منهن اساطير. وفي عام 1845 وبمعية اشهر راقصتين هما فاني سيريتو ولوسيل غران ظهرت كل من تاغليوني وكارلوتا غريسي في لندن في باليه «خطوة الاربعة» (Pas de quatre) وهو حشد من الذكاء نادرا ما نجده في اية فترة.

وفي ايطاليا قنن كارلو بلاسيس وهو كاتب ومصمم رقصات مشهور اساليب الباليه الكلاسيكي في كتابه «بحث اولي حول نظرية وتطبيق فن الرقص» (Elementary Treatice Upon The Theory and Practice of the Art of Dancing) الذي نشر عام 1820. وبعد عشر سنوات نشر كتابا اخر يقدم فيه للراقصين الجدد ما ينبغي ان

يبرزوه من نشاط وفعاليه . وقد جذبت مدرسته في لاسكالا والتي ادارها منذ عام 1837 تلاميذ وراقصين مشهورين مثل سيريتو وغريسي .

ويعتبر مؤرخو الباليه الثلث الاخير من القرن التاسع عشر على أنه فترة الانحدار لهذا الفن، شبيهة بتلك الفترة التي شجبها نوفر فغالبا ما كان يعاد ويكرر الموضوع الرومانسي [illegible] الاحذية القديمة بصنادل من قماش الساتان قد جعل الباليه والرقص على الاصابع مترادفا وكان لاهمال الرقص الجماعي لراقصات الباليه اثر في حرمان الباليه من الوحدة الفنية .

لقد بقيت الدنمارك وروسيا حصينة ازاء ذلك . فقد اقام انطوني ساكوفا نسنزو غاليوتي باليه دراميا على المسرح الدنماركي قبل 1800 بيد ان المهندس الرئيسي للباليه الدنماركي الملكي هو اغوسط بورنوفيل . لقد جاء بورنوفيل الى كوبنهاغن عام 1829 بالاسلوب ما قبل الرومانسي لاوبرا باريس والذي يؤكد على البراعة العضلية والتمثيل الصامت المعبر. وقد تم الحفاظ على هذا التقليد بشكل دقيق من قبل بورنوفيل واسلافه .

اما في القارة الاوربية فأن الصيغ الفارغة على اية حال كانت ستحطم الباليه كفن جاد لولا الباليه الروسي . فقد بدأ بطرس الكبير بعصرنة روسيا في اوائل القرن الثامن عشر وجاء باساليب الرقص الاوربي الى العاصمة بطرسبرغ المؤسسة حديثا انذاك . وقد اجبر نبلاء الحرس الذين كانوا يقومون بتقديم الحفلة التنكرية لمدة اسبوع من قبل الامبراطور على تعديل وتحوير ازيائهم ورقصاتهم مع سيدات البلاط ، وقد اعيد التاريخ الاول للباليه الفرنسي ومرة اخرى كان هذا الباليه عبارة عن خطوة قصيرة من البلاط الى المسرح . في عام 1734 جاءت الامبراطورة آن بالراقص جان ـ بابتيست لانديه من فرنسا كي يُنظم مدرسة وكي «يقدم تعليمات للجيل الصغير ويعلمهم باخلاص وجدية جميع صفات الرجل الجيد» . وقد كان تلامذته هم اطفال الفقراء .

في عام 1740 تم تأسيس المدرسة الملكية للباليه في القصر الشتوي وظهر العازفون الروس المنفردون بمصاحبة فرق الباليه . وقد جيء باساتذة ومصممي الرقص امثال فرانز هيلفردنغ وانكليوني ولوبيك الى روسيا من قبل كاترين الكبيرة والاسكندر الاول . ان نصف المليون روبل التي انفقت على مشاهد باليه واحد تبين الترف والولع الشديد بالباليه الروسي . وقد اصبح ايفان فالبرغ اول مصمم رقصات روسي ولكن الفرنسي شارل ديدلو هو الذي اوجد بعد عام 1801 المشاهد الكبرى التي بقيت اشارة كبيرة للباليه الروسي . وهناك دليل بأن الراقصة ماريا دانيلوفا التي ماتت في عمر السابعة عشرة هي اول روسية استخدمت الرقص على اطراف الاصابع .

ان فعالية الباليه الروسي حتى خلال فترة انحداره في اماكن اخرى انما يعزى الى استخدامه الخامة الروسية المحلية . فناهيك عن المجموعات الاوربية فقد اشرف النبلاء على الفرق المكونة من عبيدهم وبالنسبة لهم كان الرقص الشعبي الروسي وليس الاجنبي هو الحقيقة الحية . وقد جدد الباليه الروسي نفسه باستمرار . ففي عام 1829 تم تأسيس باليه موسكو الذي يدعى الان باليه البولشوي عام 1825 وكان مكونا من 21 راقصا .

ان الادعاء بأن الباليه الروسي كان نتاج الاجانب يحتاج الى تعديل لانه روسي في الصميم من حيث سمعته ومنذ بداية القرن التاسع عشر. بل وان الرقص المحلي قد اثر على الاساتذة الاجانب انفسهم وخصوصا اوغوسط بوارد الذي صرف 30 سنة في دراسة الرقص الروسي ودمجه بالباليه . وقد اعارت الراقصة يلينا اندريانوفا التي نافست تاغليوني عندما رقصت في باريس وميلان صفة خاصة لباليه جيزيل (Giselle) عام 1842 . وقد اطرى غوتيه النظرة الجادة للراقصين الروس . وقد اشار النقاد الى التأثير المحسن للمزاج الروسي على الراقصين الايطاليين الاذكياء .

لقد جاء التأثير الاجنبي الكبير على الباليه الروسي من رجل فرنسي يدعى ماريوس پتيبا والسويدي كريستيان جوهانسن والايطالي انريكو سيشتي . لقد جاء پتيبا الذي كان اخوه لوسيان من الراقصين القلة المشهورين في الفترة الرومانسية الى روسيا عام 1847 . وقد اصبح دكتاتور الباليه الروسي منذ تعيينه كمصمم رقصات عام 1862 حتى عودته الى فرنسا عام 1910 . وكان مجمل نتاجه 57 باليه طويل و 34 باليه اوبرالي و 17 باليه لاحياء التراث القديم . ولكن اعظم انتصاراته كانت باليهات جايكوفسكي ولو ان بعض مقاطعها المؤثرة هي من عمل رجل روسي هو ليف ايفانوف . وقد بقي تصميم الرقصات الاصلية لپتيبا لباليه بحيرة البجع (Swan Lake) عام (1895) ـ حيث ان الفصل الثاني هو من عمل ايفانوف ـ وباليه الجمال النائم (The Sleeping Beauty) عام (1890) وباليهات جيزيل (Giselle) وكوبيليا (Coppella) من ذخيرة اغلب فرق الباليه في الاتحاد السوفياتي كما في الدول الاخرى .

لقد جاء كريستيان جوهانسن الذي دربه بورفيل الى سان بطرسبرغ عام 1841 كراقص . وكانت مساهمته الكبيرة هي كمعلم رئيسي في المدرسة الملكية للباليه حيث اقام جيلا كاملا من الراقصات . لكن الصفة العالمية للباليه لم تكن واضحة كما كانت عليه مع سيشيتي فقد زار اول الأمر روسيا عام 1874 وعاد بعد 13 سنة مع فرقة ايطالية لموسم رقص . لقد ابهر الذكاء الفني

راقصيه جميع الروس الذين اعتادوا على البراعة الاكثر هدوءا لنمط الباليه الفرنسي ـ الروسي. وقد قامت بايرينا ليكناني بدور اوديت في باليه «بحيرة البجع» في حين رقص سيشتي نفسه دور الطائر الازرق في باليه «الجمال النائم». وقد بقي لمدة 15 سنة كراقص ومعلم قبل ذهابه الى وارشو ولندن.

القرن العشرون

عندما يتباطأ الزخم الاساسي للحركة الكبيرة فقد يتوقف الابداع وقد يصبح التطلع مجرد صيغة. وقد حدث ذلك عند نهاية عهد بتيبا وبالضبط عام 1903 عندما فشل الباليه الذي قدمه بعنوان المرآة السحرية (Magic Mirror). فقد كان جمهور سان بطرسبرغ مراقبين مطلعين على فن الرقص وناقدين لكل خطوة ولكنهم غير مهتمين بتصميم الرقصات.

فترة دياجليف (Diaghilev).

لقد قدم سيرجي دياجليف اتجاها جديدا في الرقص. ودياجليف لم يكن بالراقص ولا بالمؤلف ولا بالشاعر ولا بالمصمم ولا بمعد الرقصات. لقد كان دياجليف تلميذا في كلية القانون في سان بطرسبرغ واصبح جزءا من مجموعة من الكتاب والرسامين والموسيقيين الطلائعين. لقد كانوا يهدفون اخذ افضل ما في الفنون الروسية الى الغرب ويقلبون النزعة الاكاديمية التي تلح بأن وراء كل صورة رواية. وكانت هذه المجموعة غير المهتمة في اول الامر بالباليه قد اعيد توجيهها عن طريقه حادثتين. اولهما هو رقص الايطالية فيرجينيا زوشي التي كشفت عن امكانية الراقص العظيم الذي يعطي العمل الجيد. اما الثاني فهو مشاهدة الراقصة الامريكية ايسادورا دنكان في روسيا وهي ترقص بثوب فضفاض على موسيقى مؤلفين كبار. لقد اثارت جدلا حادا بين المراقبين والمصلحين. اما دياجليف فقد قاد الباليه في طريق وسط واصبحت دنكان القوة الرئيسية وراء ما اصبح يعرف بالرقص الحديث.

في عام 1909 نظم دياجليف فرقة من الراقصين الروس كي يقدموا موسما في باريس. اما مصمم الرقصات الذي اختاره فهو ميشيل فوكين الذي هو موضع اطراء لكنه محروم من الشهرة وفي اوائل عام 1904 أعاد فوكين مبادىء نوفير وطورها. فلم يعد الباليه يقسم الى رقصات منفصلة انما ينساب دون قطع كالاوبرا الفاغنريه (نسبة الى فاغنر). ويختلف الرقص ويتنوع في اسلوبه مع مطالب الموضوع بل ويتحول الى الوسيلة الوحيدة للتعبير بحيث يلقي عن نفسه ثوب التمثيل الايحائي التقليدي. والاهم من ذلك هو ان فنون الباليه المتعددة هي انماط متساوية يوحد الاسلوب ما بينها. ونتيجة لذلك فأن الباليه الكامل الذي يلح في اظهار براعة راقصة ما قد استبعد.

لقد كان الجمهور الفرنسي معتادا على نجوم معزولين وعلى نساء غلاظ بادوار رجال لكن لم يعتد على فرقة اومجموعة متجانسة ترقص رقصة المحاربين البولوفتسيين في باليه «الامير ايغور» (Prince Igor) ولا على اقحام الراقص ليقوم بدور رئيسي كما قام فاسلاف نيجنسكي في باليه «بتروشكا» (Petrushka). ان الصفحة الاولى من حياة دياجليف كانت مكونة من تصميم الرقصات الرومانسية الجديدة من قبل فوكين في باليهات مثل «طائر النار» (The Firebird) عام 1910 و «شهرزاد» (scheherazade) عام 1910 و«طيف الزهرة» (Le Spectre de La rose) عام 1911. وجميعها كانت باليهات روسية قام باعدادها الاسكندر بينوا وليون باكست واخرون.

والصلة في مسيرة دياجليف حدثت عندما اصبح نيجنسكي مصمم رقصات وراقصاً كذلك. وقد إنحسر فشل باليه «مساء الاله فون» (Afternoon of a Faun) عام 1912 بعمل قدمه بعنوان «طقوس الربيع» (The Rite of Sprinq) عام 1913 عندما جعلت موسيقى سترافنسكي التي تعتبر غير مفهومة، الجمهور الباريسي يموج ويضطرب.

وعقب الحرب العالمية الاولى والتجوال في امريكا واوربا الجنوبية قدمت الرقصات التي اعدها ليونيد ماسين اتجاها جماليا جديداً. فالاساليب القومية المتنوعة التي برزت في فرقة دياجليف الجوالة قد ظهرت في اعمال ماسين مثل باليه «القبعة الثلاثية الزوايا».

(The Three - Cornered Hat) عام 1919 و«بولسينيلا» (Pulcinella) عام 1920. وبعد ابعاده عن روسيا بعد الثورة اقام دياجليف في باريس واتخذها مركزا فنياً له مستحوذاً على تصاميم من رسامين كبار امثال بيكاسو وراوول وماتيس وديرين.

لقد نقح دياجليف ونقى هذا الفن. وقد كان له نظير استقطب الباليه والهم جيلا من الراقصين الا وهي العبقرية المنعزلة آنا بافلوفا التي تركت روسيا عام 1907 وتجولت بفرقتها في كل انحاء المعمورة بعبادتها لفنها مثلت على مسارح صغيرة وكبيرة جيدة ورديئة في قرى وعواصم بحيث قدمت الباليه للناس الذين لم يشكوا مطلقا بوجوده. وقد قيل انها هي وليس دياجليف الحارس الامين لتقاليد الباليه.

من ادب الشعوب

كندا

مختارات من الشعر الكندي المعاصر — ترجمة : أحمد البافري

قصتان من السويد :

في ذكرى بحيرة : افيند جونسون
الآنسة كوربورال : ميرا تيمان
ترجمة : اقبال أيوب

الارجنتين

مقابلة مع خورخي بورخيس وقصة قصيرة له :
ليلة الهبات
ترجمة : حسونه المصباحي

مختارات من الشعر الكندي

ترجمة : أحمد الباقري

«مُقدَّمة»

للشعر الكَنَدي خصوصية وكمال منذ البداية . ويفترض المرء أن لكل شعرٍ خصوصيته . لكن تأكيد ذلك واضح وضوحاً جيداً فيما يتعلق بالشعر الكندي .

هناك جهل سائد يفترض العكس . ويوجد تحامل على الشعر الكندي بشكل واسع في الرأي الذي يذكر بأن الشعر الكندي ما هو الا انعكاس شاحب وواهن للمشهد الشعري البريطاني ، وذلك في مظهره الأخير ، خاضع لحركة الشعر الامريكي وقد حل محله بشكل ملائم . وهذه المختارات الشعرية تقدم الشعر الكندي منذ مائة سنة . انه شعر الوضوح .

لايمكن ان يطلب من الشعر ان يوجد شخصيته الوطنية امام العمال الذين يقدمون له الوجود . الشعراء الكنديون القادرون على ايجاد هذه الشخصية بمثل هذه الطريقة يجب عليهم ان ينتظروا كندا . بلغ الشعر الكندي النضوج ببطء وبصعوبة . ببطء منذ تكوين كندا حيث وجدت متأخرة وواسعة ، بصعوبة ، مادام الناس الذين استطاعوا ان يحموا الثقافة كانوا هزيلي الثقافة وبسبب الأنشغال الضروري بالتجارة والصناعة الذي أفسد قيمه .

رالف گوستافسن
Ralf Gustavson

ان خانق الفنون الابداعية خنق التميز الشخصي . وجد الشعر الكندي بفضيلة نزاهته .

وبخصوص الاهتمام بروح الشعب ، فهناك تراثان هما البريطاني والفرنسي ، القابلان للحياة .

كتب الكتاب الانجلو - كنديون بشكل طبيعي من منطلق اعتقادهم بأنهم كانوا جزءاً من تراث يتضمن مؤلف (بيوولف) وتشوسر . مايزالون يعتقدون بذلك التراث بمعنى الطقس الرسمي ، لعبة الكريكت بدلاً من لعبة اللكروس .

بدأ الكنديون يتباينون منذ زمن طويل .

ان الارتباك الحاصل من تمييز تراث كشيء طبيعي هو تقليد قاد العديد من النقاد الى ضياع الكثير من الجهد . انهم يخشون ان لايكون ذلك عقلية استعمارية . حين يذكرون بأن الشعر الكندي يشبه الشعر البريطاني الضعيف وذلك بالأحرى شيء شائن لكنه مغبط للاستعماريين . هناك شعر غزير في كندا يلائم الصورة . انه شعر سيء . لماذا التعامل معه؟

ان الافتراض الصادر عن شعراء كنديين جيدين والقائل بأن التراث الروحي البريطاني كان طبيعياً لهم وانها لمسألة اخرى انه

يقلق النقاد الوطنيين. ومنذ زمن مبكر ولد شعراء كنديون في الخارج وكانوا يحنون الى الوطن. كانت كندا مكاناً واسعاً ووحشياً، وكان في قصائدهم الكثير من الأسئلة مثل: أما تزال عوالم الوديان الصغيرة تهتز؟

ارادوا ان يعرفوا. لكنهم ايضاً نظروا فيما حولهم.

لاأحد منهم في هذا الكتاب ذو عقلية استعمارية. كان الشعراء الاوائل حساسين من انهم لم يكونوا شعب انجاز عظيم، لذلك حذروا من الاسلوب اللاشعري المحدود.

أحبوا ما رأوا. قبلوا مالم يكن محركاً للعواطف. ان التراث البريطاني عن العدالة قد اقنع الكنديين. وهكذا طريقة وردزورث في النظر الى النرجس الأصفر - ينمو النرجس الاصفر في كندا - لايصيد الكنديون البلابل، والطماطة ليست (طميطة).

وفي الولايات المتحدة فأنها عادة بريطانية، لايفكر الكنديون بها ويأكلونها، غالباً، مع السكر، وهذه عادة غير بريطانية.

حقيقة ان الشعراء الكنديين في القرن التاسع عشر كتبوا بأسلوب القرن التاسع عشر، قد أضجرت النقاد. لقد تركوا المقلدين يقلقونهم. الشعراء الكنديون الشرعيون، المهاجرون او المولودون في الوطن، بدأوا من حيث يجب ان يبدأوا: بتراث هجوم خيالي، وبأقتناع بفن اسلافهم المباشرين او معاصريهم في مكان آخر وهناك في هؤلاء الشعراء الشرعيين الكثير من التقليد، حتى انه لم يكن منافساً.

كان كيتس وتنيسون وارنولد وأمرسون هم السائدون، لكن كانت لديهم شخصية صلبة، اولئك الشعراء الكنديون، ونظروا الى حيث ارادوا ان ينظروا.

في الشعر المرير نظرت ايزابيل فالانسي كرافورد الى حرب جنرال ولسلي مع الزولو نظرة مستمدة من كيتيوايو. كانت ايزابيل ڤالانسي كرافورد امرأة شابة تعيش بغموض في تورنتو. وهي ايضاً خلقت اسطورة عن الغابات وطقس اونتاريو البرية. كتبت قصيدة روائية كلاسيكية حديثة. كتب تشارلس جي. دي روبيرتس قصيدة اخرى. لقد كانت منجزة. ويمكن ان تقارن نماذجها مع اية قصائد اخرى. كتب لامپمان سونيتات مثل قصائده المعاصرة، وهي بالجودة نفسها. سونيتات لايمكن نقلها، لايمكن ان يخطىء بتصنيفها كشعر كندي. وكذلك لايمكن ان يخطىء في تصنيف قصيدة روبرتس.

كتب تشارلس سانگستر عن سانت لورنس وانهار ساگويني، مقاطع شعرية سنبسرية. ولايمكن ان يخطىء بالانهار واعتبارها التايمس او الكونكورد.

كان هڤيسيك في سنة 1850 يتجول في مونتريال وهو يحمل مسرحية اليزابثية في خياله، الاكثر خفة منذ عصر اليزابيث.

وقد قرأها ستراتفورد في اونتاريو.

ينقسم الشعر الكندي الى ثلاثة مراحل رئيسة على وجه التقريب، كل مرحلة لها الكمال نفسه، والاعتدال البارع نفسه الذي يعرف استمرارية تراثه، وتمرد الشخصية، المرحلة الأخيرة، اثبات الشخصية المتراكم للشعر الكندي.

الاشعار المبكرة المكتوبة في كندا حية ومخلصة، ولكنها لاتوجد في هذا الكتاب. هناك بعض التحولات الجميلة في الملح والهجاء، وهناك ابيات بهية عن حياة المستوطنين الكنديين الاوائل، لكن الشعر غير استثنائي. لقد انشأ البداية الاساس ثلاثة شعراء هم: تشارلس هڤيسيك، وتشارلس سانگستر، وتشارلس مير. ان هڤيسيك شاعر كبير. عمله الرئيس هو مسرحية يناضل فيها البطل ضد مصيره دون ان يصنعه، والمسرحية لا مأساة فيها. معظم الكتابة نسخ محض. لكن هڤيسيك حين ابتعد عن النصوص الأنجيلية، فأن المسرحية تتخذ قوة مثيرة للعواطف.

ايها الصبي، أضرب
ودع قلبك الملآن يقفز على آلتك
وارقص من اجل الفرح
في بوقك، فأنت، لن تتعثر بميت حجزي آخر
ها! ها!
كانت تلك ايام المرح
ضحك مالزا طوال قرن فيما بعد
لقد كنت حزيناً منذ زمن طويل
انه الوقت الذي سيصيح الديك فيه
عندما يطلع الصباح.
الآن دعني اموت
لأني في الحقيقة كنت مذبوحاً
مع ابنائي الثلاثة.

يبلغ هڤيسيك النبوغ. في مسرحيته الأخرى «كونت فيليبو» وجد نفسه ملزماً ان يكون اخلاقياً - ينتهي الثراء الهزلي الى ندم تقليدي مسطح - بل من اجل الوفرة الخالصة، والنشاط، وفقه اللغة، وفي امريكا الشمالية هناك القليل يماثل ذلك.

يذكر تشارلس سانگستر ببساطة تامة: «أحب فني» ان القوة في

قصائد قلائل يمكن ان يحس بها، ويجد المرء نفسه متأثراً بتواضع من رجل يلاقي مأساة موت التي احبها، وكانت حبيبته نقية ومخلصة، وكان نقاؤها واخلاصها مزيفين في وقت واحد! أحب العواطف المدمرة والاخلاق غير المعقدة. انه بريء كل البراءة.

القمر مثل مسافر ملكي
يغور محور عربته الفضية عميقاً بين النجوم
يركب المتاهة المحترقة للعوالم.

وأهم انتاج لتشارلس ميرهو مسرحية «تيكمسي» تفشل في تقديم الشخصيات وكانت المسرحية غير متماسكة لكن الشعر الذي لامعنى له يعلو مرات ببيت غير مزخرف وسيال يحمل التاريخ بقوة. كان يملك حباً مضطرماً لكندا، وحين كتب عن تفاصيل البيوت والطبيعة التي فيما حوله، انجز أثراً جميلاً.

مع مجموعة الستينات، ولد شعراء قرب الولايات المتحالفة عام 1867، وقد بلغوا النضج في سنة 1890، وهم:
روبرتس، لامبمان، كارمان، دنكان كامبل سكوت.

وقد كسبت كندا شعراء وطنيين. وقد خلق الأدب الكندي. كتب جميع هذه المجموعة بسلاسة وبجودة وغالباً ما تجاوزوا الجودة.

كانت هناك جودة فنية، ومعرفة وطنية اقل براءة، ووصف للطبيعة والمكان، وحنو وشجاعة وتكريس متحد بفن الشعر. ولم تستطع كندا، بعدهم، ان تكون لامبالية تجاه ثقافتها. هناك الكثير من الاعمال الادنى مرتبة لدى مجموعة الستينات، كانوا شعراء مثمرين. ارهق روبرتس نفسه بكفاحه الأمرسوني من اجل وعي كوني، لامبمان شاعر موضوع واحد، كارمان يقبض على (فوق الروح) ويخفض العدسات كمتشرد جميل. توم ماكنز وهو شاعر آخر من هذه المجموعة كتب بشكل تعسفي. ربما كان دنكان كامبل سكوت يكتب من حين الى حين. استطاع كل منهم ان يركض بوضوح خلف كيتس وشيلي وتنيسون وارنولد وامرسون.

لكن السباق المدرسي للاستنتاج لعبة من اجل «الغرام بالمطالعة العمياء» كما كان لامبمان يمارسه.

يقول دنكان كامبل سكوت: «الاحساس بالفرح هو الشيء وليس سببه».

واذا وضع نقد مضاد هنا، فأنه من اجل صيانة المقولة التي تقول بأن هؤلاء الشعراء، وكل في مجاله، شعراء متميزون كشعراء امريكا الشمالية في انتاجهم.

وروبرتس في شعره المبكر كان متجذراً في تانترامار، وفي بعض قصائده التالية حيث بها نقح مشهد «برونزويك الجديد» ويكون روبرتس مؤثراً جداً، في استحضاره الحساس للمشهد الريفي، عمق خياله، سمعه الرائع، ونبله الروحي المتواضع.

يتفوق لامبمان بموضوعه العظيم، المناظر الطبيعية ـ المناظر الطبيعية في اونتاريو ـ الجمال الطبيعي للعالم وحزن ووحدة الانسان الذي يسكن في هذا العالم. انه سيد السونيتات.

في احسن قصائد كارمان ثمة موسيقى جميلة وصافية وصدق منطلق من جرأة البراءة، وبالاضافة الى كل ذلك، فرح الروح ونبل الروح الذي يستميل القلب بلا مبالاة.

وجد لامبمان خيالاً «من ارضنا الشمالية».

ان شعر دنكان كامبل سكوت هو شعر رجل احب الحياة كلية، بتأثر، وفي كل الاوقات، حيث يكون العالم، في شعر لامبمان، حلماً، الكلمة، في شعر دنكان كامبل سكوت، ذكرى، انه متفنن بالتصفية.

في مجموعته «عازف المزمار من آرل» كتب احدى قصائده القليلة الناجحة من شعر كموسيقى، انشودة عن التملك المميت بواسطة عالم الجمال الذي يشتاق ان يتوحد فيه.

وقد بذل ماكينز اقصى جهوده في الكتابة، كتب عن حسناواته، لكنه شكرهن وتوجه الى آنسات أخريات، الكلمة، في شعر ماكينز، هي احسان.

كانوا شعراء طويلي الأعمار، وما عدا لامبمان، فقد استطاع شعراء اليوم الشبان ان يعرفوهم. كانوا في التراث الرومانسي. واحد او اثنان منهم كانوا شعراء جيدين، مثل مارجوري، وبيكثال، فقد تريثوا بنوع من التوهج الماورائي الارجواني. لكن الرومانسية كانت منجزة. ان الاغلبية التي تخص شبح اعوام قبل القرن قد بدأت بداية جيدة، محاولة ان تكتب منطلقة من الرومانسية او كانوا متأخرين عنها.

وقد تخطى الشاعر الجبار «أي. جي. پرات» شرخ الانجاز الى انجاز جديد. استاذ في الرواية، متفنن بالرونق ورجل حنو وعمق تهكمي، پرات واحد من ابرز كتاب كندا.

المشية، والمدى، والجسارة والهزل ـ كندا فيه في كل مكان الموظ[1] الذي مات بالغاز.

بينما كان يأكل الفطر قرب اونجاوا.

ان اندفاع الشخصية نحو المشهد الشعري كان عظيماً.

دخل الهجاء المعترض الى الشعر الكندي. وثرثر احساس بالهزل في الينابيع البيرية، وقد أدخلت الآلات الى كندا.

كان ثمة استهزاء روائي موجود. ان أي. جي. پرات شاعر بطولي وليس شاعراً تاريخياً ملحمياً، لكنها ملاحم من اجل غرض، وليس شاعراً مأساوياً، لكنه شاعر ذو احساس عميق بالمأساة. كانت كندا محددة. في سنة 1928، كان يكتب دبليو. دبليو. أي. روس قصائد «شمالية» وأظهرها بأحكام، مع دهشة وطزاجة، وشعر ابتعد عن القناعات القديمة، مظهراً نوعية التحول في المشهد الطبيعي الكندي. كان ريموند نايستر يكتب قصائده عن اونتاريو الريفية.

وقد طبعت مختارات شعرية رقيقة سنة 1936، وكانت بعنوان «اقاليم جديدة» وضمت اعمالاً لفتنش وكندي وكلين وپرات وأف. آر. سكوت و أ. جي. أم. شمث.

والاسلوب السائد والممتدة جدوره من الفترة الجيورجية حتى رومانسية القرن التاسع عشر، وكان مناسباً للتعبير عن المشهد المعاصر، رحلات الى الحقول الكندية والجداول بأطار عجيب، وقد اصبح ذلك غير مجد. الاساليب الادبية وتقدم ييتس ـ وأليوت كان مماثلاً لما في قصائد مجموعة «اقاليم جديدة» ثم أتت الملح والعلم والهجاء والاحكام. وكان المغزى الاجتماعي المباشر جوهرياً.

في الاربعينات من القرن العشرين كانت هناك مرحلة انتعاش. احتجاج اجتماعي، اقتصاد فردي بيئي ـ وقد صوت له بعنف. وقد هزت الحرب العالمية الاولى ايمان الفرد ومعتقداته قد سحقت الحرب العالمية الثانية القيم بالجمله. وقد القى الوجود الشخصي على صلابة شخصية، من اجل بقائه. وقد اظهر ذلك الشعراء الكنديون. وقد طالب شعراء الاربعينات بالشرف الشخصي والأجتماعي. وقد دعوه ودافعوا عنه وأعلنوه. بأقتناع غاضب، التصقوا بالقيم مثل الحب، عيد ميلاد غير تجاري، اللاامتثال، عدم الاسراع بالزمن! استنكروا اشكال الحياة المستقرة والتلصص والهضم.

عرف لايتون نفسه بحقيقة ان الرجل الطبيعي ؟وخلق من نبل، وأثبت دودك وسوستر بأن الصلابة الروحية هي رحمة.

ايرل بيرني وكلين وأف. آر. سكوت و أ. جي. أم.سمث كتبوا بقوة مستمرة عن الازمان والحاجة اليائسة للأزمان.

مايزالون يكتبون عن الوضع البشري، انهم يكتبون مثل معاصريهم في انكلترا وامريكا. ولقد انجزوا اسلوبهم. اسلوبهم كندي يتضح بشكل متزايد. كندا تملك شعراً ومن الواضح انه شعرها الخاص.

ما هي الكندية؟ وفيما يأتي نوع من الشعر الكندي المعاصر: ـ

البحر، بدائي، ومتحد وحاضر
غوصٌ، غوصٌ حَرٌ في، غوصٌ متراجع
ارتباط مدهش مع الماء الذي يجري فيه الغوص
اخضر. ومَثَلٌ على الارتباط المذهل:
دمٌ اخضر، هواء اخضر.
اخضرٌ مستخرج من ابيض الشتاء
تلال، تزدري البراري، غرانيتية، مقاومة.
وهي الدرع اللورنتي

حقد القسوة، القسوة ضد القسوة
تصنع نساء رجالاً
العين: رمزٌ وعاملٌ فعال.
وفيما يتعلق بالرمزية السمكية، وليس الدين.
الحرب ليست وضعاً طبيعياً
ضحكة نحو السياح.
شوق صغير للأقاليم السامية
(هناك مونتي واحد ـ في الهجاء، حذاء ثلج واحد).

هناك ارتباطات موضوعية رئيسة ومواقف، انها تضاف الى كلمة شمال.

هذه الطريقة بالتفكير، ونموذج الشعور، تميز النسيج اللفظي للقصيدة الكندية الحديثة. الاصابع، التي تصمم الاسلوب ببراعة عازف البيانو. والاسلوب مختلف، «الاسلوب» الكندي يختلف عن الاسلوب الأمريكي، وأنه بالتأكيد ليس الاسلوب الانجليزي.

وقصيدة الشاعر أف. آر. سكوت: «اغنية قديمة» تقدم بوضوح الاسلوب الكندي:

نداء، هادىء لانكترث له
يتصاعد من دهور طويلة
عندما كان التراب معتماً

والثلج يخفي الصوت.
لاشيء سوى حركة بلا علامة
شفاه غرانيتية
وحنجرة صخرية.

وهكذا يكتب دبليو. دبليو. أي. روس في قصيدتي: «المسيرة» و «السمكة» وهكذا يكتب أ. جي. أمسمث في قصيدته «الارض الوحيدة».

هذا جمال التنافر
هذا دوي ساحل صخري
هذه صرخة دخانية
تموجت فوق صنوبرة سوداء
مثل غصن مقطوع هشمته الريح
عندما تحني الريح رؤوس اشجار الصنوبر
وتنخر السماء من الشمال.
هذا جمال القوة
كسرته القوة.
وما يزال قوياً.

وهذا ليس «أسلوب» جيفرز:

هذه الصخرة الرمادية
تنتصب طويلة
على اللسان الأرضي الممتد في البحر
حيث لم تدع ريح البحراية شجرة تنمو
دليل على هزة ارضية
أوقعته عصور العواصف،
وقد جثم صقر على قمتها...
اقترنت بالتصوف الكبير للصخر
حيث لايستطيع الفشل ان ينبذ
ولا النجاح يفتخر به.

أن كلمة «التصوف» خارج التركيب وخارج كلمة «خطوة». ان المقطع الأخير في قصيدة سمث ليس «خطوة» «ثلج نيوها ميشاير» هذا الفرق في «النسيج العضلي» ينقل العبارات من الموسيقى.

وقد وجد ذلك في كل مكان لدى برات، ولا يمكن ان يخطىء به في قصيدة «مرهق» للشاعر ايرل بيرني.

هناك اختلاف في «الألفة» مع الطبيعة. ليس هناك افروديت في الشعر الكندي - زبد البحر بارد جداً. يجب ان تكون الهياجات مهمة.

ان الدرع اللورنتي هو المدخل. ولا مكان لفكر سنوي في ظل أخضر.

ومع ذلك فقد بقيت الاعاجيب التي قد رأيناها.
نفكر بالنسور، وبالظباء الصغيرة على انحناءة النهر.
العواصف والشمس المفاجئة والغيوم التي أطبقت على الأجنحة السفلى.
(رحلة زورق. لي پان)

نحن مشتبكون مع الفصول - اربعة فصول حادة حيث لا جنوب تنصهر به. بعد الحبس الجليدي نغوص في الربيع. اوضاع جيدة لغنائية خفيفة، وملح ما وراء طبيعية، لرسوخ جوهري، وللأخضر من الأبيض.

هروب الى الضواحي الخضر،
يرقدُ موتٌ خائف على موت،
تحت كومة من عظام
براعم جميلة من الوحل
وأنا، مغن في فصل، أراقبُ
الموت اسماً لجمالٍ غير مستعمل.
(انشاء عن ربيع متأخر: لايتون)

يقدم هذا الكتاب نفسه كمسح، من بداية الشعر الانجليزي الكندي الى آخره. هذا لايعني بأنه يمثل كل الشعر الفاخر، ولا الشاعر الذي يقدمه هذا الكتاب لم يكتب قصائد اخرى من نوعية مساوية. لقد وددت ان اعطي مجالاً اكبر للشعراء (او لبعضهم) ولكن هناك حدوداً ميكانيكية أسفت على اقتطاع ابيات من مسرحيات وقصص.

لقد استخدمت المسودات الاولى لقصيدة «شتاء» للشاعر مير. ان يصبح الشاعر ورعاً فذلك شيء مرعب. ويختلف هذا الكتاب عن المجموعة الشعرية السابقة التي اصدرتها دار بنگوين. فقد قدم الشعراء الاوائل بمتانة اشد، وقد توازنت بشكل أفضل.

وعلى اية حال، فأني ما ازال أشدد على الشعر المعاصر، انه حيث نعيش.

دنكان كامبل سكوت
1862 ـ 1947

«حبيبة البحار»

اذا كان الحب يطلب
في اسواق المدينة.
فبالكاد قد تفكر فتاة ان تلبس
ثوباً حريرياً جميلاً:
لكن الحب يمتلك بالحزن
وبالأختيار وبالترك
لكن ليس ثمة احد يسألني الآن
إن كان قلبي ثقيلاً
اذا كان الحب يمتلك من اجل رغبة عميقة
في موت الليل
فهناك فترة للشوق
بين الظلام والضوء
لكن الحب يمتلك من اجل التنهد
من اجل الحياة ومن اجل الموت
لكن ليس ثمة أحد يسألني الآن
إن كان قلبي يرقد ثقيلاً
اذا كان الحب يمتلك من اجل الأخذ
مثل العسل من خلية النحل
النحل الذي صنع المادة الرقيقة
استطاع بالكاد ان يبقى حياً
لكن الحب شيء مجروح
رعشةٌ ووخزة
لكن لم يبق احد ليقبلني الآن
فوق قلبي الثقيل.

اي. جي برانت

«لاتأتي الفصول الى هنا»

لا يأتي الربيع الى هنا
رغم ان قطرات الثلج تأتي
وزمن زهر الربيع العطري قريب
لأن شعلةً صفراء
وجدت في عنقود من الخضرة
والصياح الجذلان
لطفل هتف
كان بيض طائر الوقواق مرئياً
لا يأتي الصيف الى هنا
رغم ان زهر الربيع العطري قد ذهب
رغم ان الزهرة البرية ازهرت
عندما انسحبت السنة بأخلاص
رغم ان وجه الكلب الصغير يغدو احمر
في ضوء الصباح
وتغدو الأرض بيضاء
مع تفتح مظلة الجرادة
لا يأتي الخريف الى هنا
رغم ان احدهم قال
انه وجد ورقةً ذابلةً
قرب ميت تافه
وعرف ان الصيف قد انتهى
لأن راعي القطيع هتف
بأن مراعيه كانت بنيةً في الشمس
وقد جفت آباره.
لن يأتي الشتاء
رغم ان شجرة الدردار غدت عارية
وكل صوت غدا اخرس
على الهواء المتجمد
لكن ذيل دجاج الماء
في المستنقع لوحده
ونعيق بومةٍ قرنيةٍ
على صخرة ثلجية

و. و. اي . روس
1894 ـ 1966

«سَمَكة»

تقطر سمكة
قطرات متلألئة من الماء البلوري
اندفعت من البحيرة
فقد مكثت زمناً طويلاً
في الماء البارد
في ماء البحيرة البارد.
لقد طافت زمناً طويلاً
جيئة وذهاباً
في قعر البحيرة
بين التجاويف الغامضة
هناك في الضوء النصفي للماء،
الآن، تظهر مندهشةً ومذعورة
خارج عنصرها الى النهار
خارج البحيرة الباردة واللامعة
تقطر السمكة ماءً متلالئاً

كانت المناشير تزعق

كانت المناشير تزعق
وتقطع الخشب الابيض النظيف
لكتل خشبية متقنة القطع
او الشوكران الملون بلون خفيف
ذلك الذي تفوح منه رائحة زكية
او صنوبر قوي
ابيض وأحمر
منشار مدوم بسرعة
تسلم كتل الخشب
كان الصوت منذراً بالشؤم ومصرصراً
يعلو على هدير ماكنة الطحن الكئيب
من دوران المنشار
أتت شطائر من خشبٍ صافٍ
قد نشرت حديثاً
صنوبر ابيض واحمر
الراتنج والشوكران
الراتنج والشوكران اللطيف

«في الخندق»

وَقَفْتُ في الخندق
وراقبت ندف الثلج المتساقطة على الجدول
على الجدول
طافية برشاقة بين ضفتي ثلج
الماء الاسود
لنهير شتائي
سال حول منعطف في الاعلى
واختفى
حول منعطف في الاسفل
مملوء بثلج ذائب الحافة
جرى النهير حول منعطف
واختفى في الأسفل،
حول منعطف
ارض مغطاة بالثلج
هكذا وقفت
تساقط الثلج بدرجات
على الجدول
على الجدول.

أف. آر. سكوت

«أتفاق جيد»

فوائد حياةٍ مع ثقافتين
تضرب احداهما الأخرى في كل دورة
خصوصاً حين يجد المرء تنبيهاً في بناية دائرة رسمية
«لايعمل هذا المصعد في يوم الاسراء»
او يقرأ في جريدة «مونتريال ستار»
«غدا سيكون عيد الحبل بلا دنس»
ولن تكون ثمة تجمع فضلات في المدينة
او يرى على منضدة مطعم اسم طبق اليوم
مكتوباً بلغتين.

«فطيرة التفاح القاتمة»

«مصيبة»

درجت شاحنة غسل وكي على التل
وسحقت شجرتي.. شجرة الاسفنداد
كانت مصيبةً امريكية شمالية حقاً.
سقطت ثلاث علب جعة
(التي كانت تعلن عن نفسها)
وخليط من التنورات والقمصان
تدحرج على العشب المعزوق
نبحت كلاب
نبت الاطفال كنبات الهندباء على مرجي الاخضر
اعتيادياً لم يكن يتحدث احدنا مع الآخر في هذا الشارع
لكن الهياج جعلنا جيراناً فجأة.
تبادل الناس ملاحظات
اولئك الذين لم يتعارفوا قط
ولبرهةٍ كنا بشراً تماماً.
ثم جاء الشرطي ـ
لأن هذا كان ويست مونت ـ
بهدوء وبدقة سجّل كل الاسماء والارقام،
وفي الحال تبعت الشاحنة المقطورة.
وقد أعيد النظام،
وبدأ انشاء يتناثر.

روبرت فنتش
1900

«وحيداً»

أحمل حزنك وحدك
لايريدو احد
لكل رجلٍ حزنه الخاص،
يزدهي الاحمق به.
وحيداً ولكن ليس منفرداً،
فقاعة الى فقاعة
لاتشبه كثيراً مشكلة الى مشكلة.
وحيداً، لكن خفيفاً في النهاية،
لأن الزمن سيبريه،
لأمثل كلمة صديق،
ووضع الجسد،
وحيداً الى النهاية، من الأول الى الآخر
لتلحق برحلة العزاء المثابرة،
منتظراً وصول حصى الحزن.

(ل ـ م ـ ماكاي)
1091 ـ

«الآن لم يترك شيٌ»

الآن لم يترك شيء من احزاننا
سوى هذا: لنعرف بأن الحزن يتضاءل
وسوف تتخذ القلوب الكسيرة اماكنها غداً
مع الحب، في سياق الغش الصغير
بلا شك سوف نجد بأننا قادرون
ان ندعو شبحاً، بمحاولة صغيرة
ونتعلم، مثل العديدين، بأن الحياة حبل غليظ
مجدول من ميتات صغيرة مطولة لامنتهية

«أغنية عن موت وليم بتلرييتس»

شجرة شوكٍ عتيقةٍ في مكان صخري
حيث قد جف جدول جبلي
تمزقت في الريح السوداء
تحت سباق سماء بيضاء كاليديسكوبية حادة
تفجرت ازهاراً فجائية
تحت القبة المركزية للشتاء والليل
نشر طائر تم وحشي جناحيه المتحمسين ـ
نشاط سلفي لدم وقوة
يضرب على صدره القوي
اما الآن أكمل روحه المفترس
ساعته الاخيرة ـ الاولى
فوقه، وأختاره للجذل.
على حافة اوربا المرتجفة
على واجهة كنت الطباشيرية، فوق أير،
معيقاً همجية الامواج الزاحفة
مقتحماً الضوضاء البليغة للغيوم المختبئة
يهبط التم الابيض على قمة الجبل.
وفجأة دفع الجدول الاوراق الورقية!
يحفر قناةً مخشخشة لماء صافٍ
على خاصرة بن بولبن ذات الندوب
الشجرة الملتوية متوهجة بأزهار
يقفز الوز مغنياً في الهواء البارد
هذا مجدٌ ليس لساعة
على ساحل گالوي
يحلق الطائر الابيض
الى الابد، ويصرخ
بزحام السماء الضاج
بأغنيته العاطفية الباردة

«الغرب البعيد»

بين السجائر ودهون النعناع
أنت ازهار الأصابع، مترفة ورقيقة
تزهر في الصدر الصغير بشكل لايصدق
وفي الغرب البعيد
ثمة راعي بقر ضخم
يرتدي سروالاً من جلد الماعز
أطلق النار على مدينة رغبتها الغبية.
رأت في وميض البندقية اهتزاز الضوء الطويل
عبر البحيرة، معيداً تلك القصيدة
في متنزه فينزبري.
لكن الصدى غرق في قعقعة تدحرج الترامو ايات.
على اية حال، من قد سمعه؟ لاأحد
ولا نبيل واحد مثل بافولوبيل.
بأسم الروح المقدس بانج! بانج!
أنت الازهار
مع لمسة الاصابع الرائعة

الأكثر رقة من ماعز مجعد الشعر
صاعدةً هابطةً كما في نشوة
عندما امتطى رعاة البقر فحولهم المتوترة الجلد
على التلال البربرية لكاليفورنيا.

«موعظة جلي رول العجوز»

كيف أن الموت الخطأ لكل الرجال
يبجل التآمر ـ
أخبر بارسون، الشاعر، الديوث
الكل يعمل ويذعن. انهم يتجملون
يلبسون ثيابهم، ويتطيبون ويتزينون
ويقيمون عرضاً عن لاشيء
آه، لكن ثمة ضحكات الهية تعلو
انها تلمس وتذوق وتشم
ومن ثم تعزف ـ الثقوب الماسية التي تصنع شبكة
يصفو الصمت، ويبين قرع الاجراس
«لاشيء» يتوقف على «الشيء» الذي يكون او كان:
لذا فأن الموت يصنع الحياة
او يصنع قيمة الحياة
قيمةٌ وراء كل الهموم والعروض
لنعلن ولنعترف
«بكاء عند الولادة، فرح عند الموت».
هكذا قال جلي رول
العيش على الويسكي
وموسيقى الرجتيم
والدجاج والطعام المقدس.

روي دانيالز
1902

«نوح»

تجمعوا حوله وأخبروه الا يفعلها
شكلوا تجمعاً وحاولوا ان يسيطروا عليه
ألغوا اجازة بنائه وسرقوا خططه
احياناً اعجب منه كيف يمضي بها.
اخبرهم بأن السخط كان مقبلاً
وسوف يتحسرون عليه
توسل بهم أن يصدقوا بأن المد سيرتفع
عرض عليهم رسالةً الى هدفه المقدر
عالم جديد. كانوا منتهين وعرف ذلك.
الكل الى لانهاية.
ثم بدأ المطر يتساقط
لطخ الأرض بالرش اولاً
وبالكاد رطب الأرض
ثم تساقط زخات
جداول سريعة تزركش المدينة
التهبت مفاصل الرجل العجوز من اعوام احتقاره وتعبه
انحنى من جولته الاميرالية
وراقبهم وهم يغرقون.

آر. جي. ايڤرسون

«عندما أتحسن»

عندما اتحسن
كما الآن في ويستمونت گلين وسي بي آر.
في غسق تشرين الاول الرطب،
للريح مذاق مفرقعات نارية.
تقفز شرارات مرتفعات ضاحكات
مثل عروس بروگل
يهتز عامل المحطة المخطط بالفوسفور
لقد اعدم بالكهرباء.
عندما اعدم بالكهرباء.
لايهم الطقس.
يتأجج غسق تشرين الاول الرطب ناراً
مثل قمر صيفي، وطين مارت.
ارقص على اطراف اصابعي على الرصيف
اهتز بضحكةٍ وأفرد يدي
تلك الضحكة التي هزتني مثل فتح ضوءء شتائي
عندما اكون مثل ضوء شتائي
التقط اشارات عربات السكك الحديد
أرفع اشارة قياسية
الوح بقبعتي
تمشي فتاة على الرصيف
تفجر أرض گلين كلها.

أيرل بيرني
1904

باب الپاسيفيك»

خلال او فوق العداء اللامنتهي
بين بحر الكوبرا وريح المونگوس
ينبغي ان تسافر لتصل الينا
تعال خلال الأزيز والحنجرة
بواسطة عضو الحركة المذل تحت جرف غيمة
وفوق بيت كلب البحر الازرق
عبر تموج هذا الاردواز
ألم طويل وشجاعة عذبة
كتب مثل هذه الأسماء كنور مترجرج
مع ذلك شخبط بحارة دريك هنا عن جنتهم
وضاع بيرنك المحتضر في الضباب
استدرنا شمالاً لنميز طريقنا عن طريق آسيا
وما تزال هنا سفينة (كول كوك) في أثرنا
تعلم بدمٍ مفاجىء خليجها الأخير
وتقاطر التجار المصابون بداء الاسقربوط
في أثر الأمس
حتى غدت صخور كلب البحر عارية
ونتف ريش القبيلة
هنا شخبط رجال زوارق فانكوڤر وسپانيارد
ومشكلتنا التي هي مشكلتكم
انه ليس ثمة طريق مستقيم وواضح لأنيان
ليعيدنا بسهولة الى اوربا
وذلك ان الرجال استقروا
في محيط او في جليد.
وقد اجهدوا انفسهم كي يلحق بهم
تعال فيما بعد على امواج رغبة
تلك التي تبقى الى الأبد
ولا تفكر بأكثر مما ينبغي
بالحقيقة اللاانسانية البسيطة لهذا الفراغ
بذلك الفجر الذي يغور عميقاً
تحت النبض المنخفض الوقع لقبوٍ بدائي
مظلم كالقار
وما تزال قبور البحر الفسيحة
تتمدد معرضةً للريح.

«الگريكو:

أيسپوليو

النجار معتمد على ضغط يديه
على المخرز وحيلة اختراق قوته خلال المخرز
للخشب الصلب.
لم يبق لديه جهد يوفره للتجريد
او ليقلق فيما اذا سيقطع الكعب
مهارته تحيي المشهد وسلامة الوضع
يستطيع اي انسان ان يقوم بالاستهزاء
انها اذرعه الصلبة وصنعته
التي قبضت على عيون النساء السجينات
هناك مشكلة حفر الثقوب بالضغط
(في منتصف هذا الحشد المتدافع بالمناكب)
وبعمق كاف لمسك السنابل
بعد ان غاصت خلال هذه الاقدام العارية
والمعاصم غير الوافية بالغرض
يعرف انها تنتظر خلفه.
ربما لم يحس بأن احدى الأيدي
ثبتت بأشارة غريبة فوقه
أتقدم الغفران ام تطلبه؟
لكنه بالكاد يجد الوقت ليكون حائراً من الاوضاع
يأتي مجرمون من الانواع كافة
ومثل اي انسان يعرف من الذي يصنع الصلبان
فأنه مجنون او عاقل مثل هؤلاء

الذين قرروا ان يقتلوا
لقد كان رجلنا هادئاً للغاية في الاقل
رغم انهم يقولون بأنه قد تحدث
عن هذه المشكلة
مع ابن النجار الذي حصل على معلومات في الوعظ
حسن هنا ابن النجار الذي سيكون له ابناء نجارون
بمشيئة الله وانشأ ما اراد
من معابد ومناضد ومعالف وصلبان
وشكلها بلياقة.
يعمل وحيداً في ذلك البيت الثابت
وتبحر في التجريد
ومحا زعيق خطا في الخرق
لينشىء بالأيدي وزن الركبة والفخذ المشدود
ويحفظ الظهر من الموت
لكن فات الأوان الآن
على صبي النجار الآخر
ليعود الى هذا السلام قبل ان تدق المسامير.

جون گلاسكو
1909 -

«بيت ريفي في كيوبيك»

أعجب بوجه الصخرة الجبسية
يهبط السقف مثل اغنية
فوق الجدران المدهونه والمغسولة
فوق البيت الذي يحتضن الأرض
كتذكار التزامي
اوه ليتك ترى القلعة المستسلمة الجميلة
التي يحويها المنظر.
الليل في الداخل،
الظلام الذي بلا هواء
للجنس الذي قهره
وقد فتح فتحاً دائماً
فوق اكوام الأطلال المهجورة
الصحراء الداخلية للمستسلم
تسحب كل قواها
تنفخ روحها
وترفع اذرعها للأله
هذا هو البيت المسيج، المغلق
ذلك الذي يضع وجهه الصخري
إزاء الاطفال المتمردين
الذين يلقون خطاباً ليفتحوه
ليجعلوه حياً
وليزهر في الجمال الكاتدرائي للسماء الصافية الكندية الزرقاء
القبرات عاجزات دائماً
ينبغي لهم ان ينصتوا ويسرعوا عائدين
الى المكان الفردوسي الرمادي
تصادم المفاتيح، طقطقة الخرز.
تمشي الاخوات بلا فائدة
بينما تحت غنى وثقل الصخرة
يزعق كل شياطين الفرح المحظور اللامعين
عاماً بعد عام.

الناس

القرية
القرية بلا اسم
لاالاكواخ الطينية
السقف العشبي المقضوص
بني حتى الأرض
بلا أسم أزدحمت النساء في الخارج بجانب شعلة شاحبة
يأتي الطفل بكرسي واطيء ليجلس عليه
أنه بلا أسم، صبي ام بنت.
لايحبون هذا المكان ولا يسمونه
انهم ينتمون اليه بحميمية
لهم رائحة العشب
ورائحة الأوراق،
ورائحة تراب بلا شفقة
يقومون مع المطر ويموتون معه.
لا يشعرون بفرق بين الأرض وبين انفسهم
يحبون الأرض
وحبهم ليس أكثر من حب رجل لأرضه الخاصة
يستعملها فيعيش
او يبترها فيموت.

آن ويلكينسون

في حزيران والفرن اللطيف

في حزيران والفرن اللطيف
تتكتك ممالك الصيف
عندما يقبلون
وتطلق الزهرة والورقة والحب
عندما يقبلون
وتطلق الزهرة والورقة والحب
عصيرها الحلو.
لاريح على الأطلاق
على العالم الأخضر الفسيح
حيث تطوف الحقول الى جواره وفيه وخارجه
الجدول الأفعواني يفرق ازهار الأقحوان
في مزرعة او نتاريو الصغيرة
وحيث يتلامس العشاق ويستلقون
في قوس روضة
تنتصب كنيسة من العشب
وتظللهم بقدسية.
الحشرات الخرافية
ترضع الهواء
او تمشي في الماء الجاري
كقديسي كلي المحزونين
مضيئات كالملائكة.
هنا مصاصات العسل
اكثر مما يستطيع النحل ان يحملها
ويغدو الزمن شاحباً
ويتوقف عن الأمساك بنفسه
وينزلق العشاق
والضوء كالطلع
يلعب على الماء المرتفع
حتى تعود الاجساد للظهور
وزخة من ضوء الشمس
تجفف استرخاءهم.
ثم يستلقي العشاق فرادى وازواجاً
ويقشرون جلد الصيف بأسنانهم
ويمصون زبدته بقبلةٍ مشحونةٍ بالنعمة
الكل يعرف ان اللسان
يجعل نسغ حزيران متدفقاً
بعيداً عن الفصول.

« ميلاد مأساة »

وأني الأسعد
حين أؤلف قصائد.
الحب ، والسطوة ، وهتاف المعركة ؛
كلها شيٌ ما ، كلها كثيرة.
مع ذلك ثمة قصيدة تحتويها
مثل حوض ماء وأنعكاس.
في ، قسمت الطبيعة الاشياء ـ
شجرة تعفنت على شجرة
وقد حان أثمارها ،
انا قلب ثمارها ،
ادعها تتقاذف الثمار ،
مثل لعبة الباندي ،
مثل انخراف شعلة ،
أني فمها ، وأنفع مثل فم .

وأراقب كيف تنقض الفراشات الحسية
الكبيرة مع العطر وضوء الشمس ،
علىٰ الشجيرات الخطرة ،
او تسقط ظلالها الزائرة
فوق الحديقة التي صنعتها ذات عام

من صخرة مزهرة كي تكون مسند قدمين
للآلهة الكاملة : اصدقاء الأوامر الصاعدة
وستساعد هذا التأمل العاطفي
وتطلب العفو للدم الثائر

رجل مجنون وصامت ، غير بعيد عن الدموع ،
اتمدد كشيْ مذبوح ،
تحت الهواء الأخضر ،
تسكن الاشجار ،
او استريح على كرسي ،
حيث يتقلب الهواء السريع الاشتعال ،
على اجنحة الهزار العديدة ،
ملاحظاً كيف تنسدل الورقة والزهرة في اوانها
وترتب الأشياء الحية موتها
بينما ثمة انسان ما من الأقاصي
ينفخ علىٰ شموع عيد ميلاد العالم .

« العجل »

استطاع الشيْ بالكاد ان يقف .
مع ذلك أخذ من أمه ومن روائح الجرن
ما زال موسوماً بكبريائه
مع وعد بالسؤدد في الطريق
تحرك رأسه ليفهمنا .
ضوء الشمس العنيف يجر الذرة من الأرض
لعق خاصرتيهالجميلتين
كان غضاً جداً ليحمل كل تلك الكبرياء
فكرت بريتشارد الثاني المخلوع .

لقد قال فريمان : « لا نقود في العجول »
مسح القسيس الزائر علىٰ منخريه .
الان يتنشق بشجىٰ في النهار الساكن
تأوه : « رحمة »
أنزلقت نظرتي فوق قبعته نحو السماء الفارغة
تلك التي احاطت بالخصل السود للرجال ،
فوقنا والعجل ينتظر الضربة الاولى .

ضربة ،
خر العجل علىٰ قائمتيه الاماميتين النحيفتين
كما لو انه يجمع قوته لأندفاعة مجنونة . .
ترنح . . . رفع عينيه الداكنتين الينا ،
ورايت اننا كنا في النهاية البعيدة لنظرته الخائفة ،
نصغر ونصغر .
حتىٰ اصبحنا مطرقة خشبية خطيرة
ضربت اذنه النازفة ،
ودفعته حيث سقط علىٰ جانبه متصلباً ،
مثل كتلة من الخشب .
تحت قمة التل ،
خن النهر علىٰ الساحل المرتجل ،
حفرنا حفرة عميقة ورمينا العجل فيها ،
بعث صوتا مثقلاً بالرطوبة وبقبقة ضريحية ،
عندما انتفخت الجوانب الدافئة وتفرطحت
سكن العجل ورقد كما لو انه نائم ،
والقائمة الأمامية فوق الاخرىٰ ،
مجرداً من الكبرياء ،
وها هو الان جميل جداً ، بلاحراك ،
ساكن تماماً في الحفرة الباردة ،
ابتعدت وبكيت .

جورج جونستون
- 1913 -

« حرب في الخارج »

الى المعارك يمضي جنود أزاء السماء،
عشاق عنيفون وازواج وأبناء
يحرسون حياتي الهادئة بالبنادق.

يا لأفراحي ! ويا لهم من عقلاء!
مذود صغير وسيارة صغيرة،
طفلان وزوجة
يعيشان حياة بسيطة في ضواحي المدينة
يأكل اطفالي الصغار قلبي،
في الساعة السابعة تبادلنا القبلات
وافترقنا ،
في الساعة السابعة تقابلنا مرة أخرىٰ،
أكلوا قلبي وكبروا واصبحوا رجالاً .
أراقب رقتهم بخوف،
بينما اسمع من المعارك
اصوات الرجال المطيعين العنيفين
يحرسون عائلتي بالبنادق.

بي . گي . پيج
- 1916 -

« الجوقات والأطفال الجميلون »

تجعل الجوقة من الشارع المفتوح نفقا
في البداية ، نسمعها،
نراها ، تصبح اصوات الجوقة عالية ،
تصعد اصوات الآلات النحاسية علىٰ خيوط الشمس
تبني قاعتها من الضوء
نوافذ من آلات النفير
وقبة من الطبول.

يلازم الاطفال الجميلون والجوقات دائما،
بيض مع ركض وبراءة ،
والشيوخ المصابون بداء المفاصل
صابرون خلف نوافذهم
لن يفلقوا بالخيال الأصفر السريع
او يحملوا خلف حدودهم البعيدة .
لكن الأطفال يتحركون
في بناية الصوت المرتجف،
واثقون مثل كورس
حتى تتوقف الجوقة وتتفرق،
وتتفتت حولهم
وهي مؤلفة من رجال متعبين ومتذمرين
علىٰ العشب الهائم.

والأطفال ضائعون،
ضائعون في فراغ مفتوح،
يتذكرون حقيقة البيت ـ المرفأ
ويبكون على الحافة المجهولة لمدينتهم
وشفاههم متصلبة من ابواق متخيلة.

برترام وار
ـ 1917 ـ 1943 ـ

« علىٰ القلب أن يستمر »

كل صباح من هذا البيت
اذهب الى المطار ،
واعود في المساء
آمنا حين يكون العمل منجزاً،
ثم نتشارك بليلتنا المنفصلة
نصف قارة علىٰ حدة.

صابرون عديدون اسوأ منا :
وسائل تقسيم من اعوام وبحار ،
عشاق احتواهم بيت
وملعونون حتى في داخل صدورهم.

أتركك الان ، مع هذه القبلة،
عسىٰ ان يكون نومك سعيداً،
محمياً من تحذيرات القلب،
عند الصباح اعود،
صلي يا حبيبتي
عسىٰ ان أضمك بهذه الاذرع
لا ان ارقد ميتا في المانيا .

الدون گريير
ـ 1917 ـ

« كيوبيك »

علىٰ ارتفاع برج
في ريح شعثاء،
جوقات السياح
نمل في البعد الحلزوني للطيور،
يطارد خلسة اشباح التاريخ الشاحبة.
رهان على كل دليل ببغاوي لعلامات الموتىٰ.
لكن يا أخي لا احد في البيت
ما عدا النهر
مع كرنڤال سفينه
وأميال الدوار
أنس كتبك وآلات تصويرك.
أحلم بأنك طرت هنا
وان وقت الغداء ذلك لن يأتي
التاريخ في متكآت الفندق؛
الذئب الرقيق ،
موت في فراش من أعلام
او مونتكالم سند علىٰ مؤخرة المسرح
بقايا معركة .

1

الانسة برونياس كوربورال

ميرا تيمان
MIRA TEEMAN

ترجمة : اقبال ايوب
عن الألمانية

ـ الانسة برونياس كوربورال

ظهرت الانسة برونياس كوربورال بغته في ظهيرة يوم الأحد. ولعل الوقت كان شتاء، فقد قام رجل بضرب الارض طويلاً بحذائه المنتعل. ونقل السلم الحجري الضوضاء الى غرفة الطعام، حيث وضعت السيدة رابابورت القبعة على رأسها بصورة خاطفة. لقد اعتادت السيدة رابابورت المجيء هنا مرتين في الاسبوع:

مرة للعب الورق مع السيدة مروفكا والسيدة بيرلموتر وماما وكن يستمعن في الوقت نفسه بتناول الشاي مع الكيك والمربى. ومرة ثانية لتناول الشاي مع الكيك والمربى ولعب الورق في الوقت ذاته. ان تكوين المجتمع بقي في الاساس على حاله دونما تغير كما هي عليهالحال مع توزيع الحظ اثناء اللعب الذي تولعت به السيدة رابابورت الا في بعض الحالات الاستثنائية. أما النساء

الاخريات فقد استسلمن للمقادير منذ زمن طويل وواصلن لقاءاتهن في تناول الشاي رغم كل القيل والقال عن اللعب المزيف. فمنهن من لم تكن مرحة بما فيه الكفايه ومنهن من كانت في غاية الأدب وبطبيعة الحال فان كشف النقاب عن السيدة المعروفة في كل صوب وحدب من المدينة سيفضي الى فضيحة كبيرة، ولكن السبب الأهم لم يذكر قط: وبالاحرى فإن السيدة رابابورت كانت فقيرة لاتملك شيئاً، تعتاش على الربح الذي تجنيه من اللعب والدعوات التى تتلقاها من هنا وهناك. وكذا الحال مع المدينة التى تروج الحديث عن شؤون الناس حيث ازرتها وابدت لها المساعدة في الحفاظ على مظهرها. لقد كان رأس السيدة رابابورت اقرب الى رأس أصلع ولم يكن بالامكان تغطيته ببعض خصلات من الشعر الاسود. لم تجرؤ رابابورت قط على الظهور امام المجتمع بدون قبعة، بيد ان الحال مختلفة مع السيدة مروفكا والسيدة بيرلموتر وماما، وفيما عدا ذلك فهي ترتدي دوماً قبعة تثبت اطارها ببعض الخصلات من الشعر الأسود، لقد فرغوا توا من تقديم الشاي الذي كان يتوهج داخل الاقداح الشفافة مثل الياقوت الأحمر، وحلقات الليمون الصفر تتلألأ على حافات أقداح الشاي فتعطر الحجرة برائحة زكية. وعلى ضوء ظلة المصباح الصفراء التمعت اواني الكرستال الصغيرة التى تحتوي على مربى الكرز واطباق كبيرة تحتوي على كيك طازج لذيذ ومن المدفأة الحجرية البنية انبعثت حرارة لطيفة تغوي المرء بصورة لاأرادية الى مراقبة الليلة البارده الداكنة والجليد يتساقط خلف

ستائر النوافذ البيض، كان الجميع في انتظار السيدة مروفكا لكي يبدأوا اللعب.

«ما هذه المعجنات اللذيذة الفاخرة؟» نادت السيدة بيرلموتر، ونهضت لتناول قطعة كعك أخرى.

«ان صنع الكعك يتحسن لديك في كل مرة!»

نطقت السيدة بيرلموتر هذه الكلمات بنغمات عذبة رقيقة. كانت من اصل روسي حيث تحدثت بشوق وسرور عن البرد وعن رؤوس اصابع القدم التى اعتاد المرء وقايتها من البرد بالمرهم وورق الجرائد.

وواصلت حديثها المشوق عن فراء الثعالب وعن رحلتها الطويلة من هناك.

عزيزتي، علي الان أن اكتب مقادير عمل الكعك: زبدة، بيض وبور. . . .

وصاحت السيدة رابابورت بدهشة

«ما خطب السيدة مروفكا؟ عسى ان لايصيبها مكروه. يالهي تحدوني الان رغبة كبيرة في اللعب لم يسبق لها مثيل حتى اخذت رؤوس اصابعي تحكني من شدة الرغبة»!

وقامت بفرك يديها البيضاوين النحيفتين ثم ضحكت مكشرة عن اسنانها الصفر الكبيرة التى تشبة اسنان الحصان. كانت اسنانا طبيعية بعكس خصلات الشعر. وفي هذه الاثناء سمع طرق على الباب.

نادت رابابورت بانشراح «ها قد جاءت الان» وبدلا من الخطوات القصيرة والضحكة المنرفزة للسيدة مروفكا سمعوا وقع اقدام حادة، إذ قام احد الاشخاص بالتمخط مرات عديدة وبصوت مسموع، ومرق تيار بارد على ارضية الغرفة.

واغلب الاحيان لم يغلق باب المطبخ بالمفتاح، وها هي الان حركة تبدو غريبة في المطبخ. تنحنح شخص مجهول ثم تحدث بصوت أجش غير واضح: كنت قاصداً الانسه برونيا. . . . نادت الام ثانية «تفضل بالدخول، لااستطيع سماع ما تقوله!»

وسمع من جديد طرق على الارض ثم اقترب الخطوات الحذره بالتدريج. واسرعت السيدة رابابورت بارتداء قبعتها بينما كانت السيدة بيرلموتر تمضغ ميكانيكياً اللقمة الأخيرة من الكعك وتنظر صوب الباب.

نهضت الوالدة لاستقبال الرجل المجهول وهي تتعكز على المائدة، وقد تركت نقشات الورود التى تزين شرشف المائدة آثارها على راحة يدها.

قال العريف، «اعتذر ما وسعني الاعتذار، لم يكن في نيتى ازعاجكم، كنت قاصداء الانسه برونيا. . . .»

تطلع نحو الأرض ودقها بقدميه باضطراب وملأت هيأته العريضه فتحة الباب باكملها فقد كان يرتدي المعطف العسكري ويحمل في يده القلنسوة وقد ذابت عليها ندفات الثلج بقطرات براقة زاهية.

قالت الوالدة: وأسفاه، مساء هذا اليوم هو عطله الانسه برونيا.

ذهبت برونيا مباشرة بعد تناول طعام الغذاء دون ان تذكر شيئاً عن المكان الذي تقصده «هل كانت تعلم بقدومك؟»

«كلا، كلا نحن ابناء منطقة واحدة، لقد قالت لي ذات مرة زرني ياانتيك، اذا كان لديك عمل تنجزه في المدينة، وبما اني الان هنا في زيارة أحد الجنود، فكرت بالسؤال عنها نظرا لاني اتمتع حاليا باجازتي»

«ولكن كلا، ياللأسف» قالت الوالدة ثانية «الا تريد الدخول وتناول قدح من الشاي؟ البرد قارس في الخارج»

«شكراً جزيلاً، شكراً جزيلاً» احنى العريف رأسه، في الواقع ان البرد شديد في الخارج وخصوصاً الان قبل عيد الميلاد. المثل يقول: إذا أذابت القديسه برباره الجليد في البحيرة فسيجلب عيد الميلاد معه الجليد والثلج، ولكن الايه معكوسه هذه المرة.

قالت الوالدة: «اخلع معطفك، ان هذا المعطف السميك سيضايقك ولا سيما ان الحرارة في داخل المنزل مناسبة ومريحة».

«شكراً، شكراً» امتنع وهو راغب في البقاء.

«ولكن في الحقيقة لاأود اطاله ازعاجي»

«آه، ماذا تقول؟» حشرت السيدة بيرلموتر نفسها» افعل فقط ما نقوله لك، فقليل من الشاي سيفيدك. أنا أدرك معنى الارتعاش من البرد. كما في ذلك الوقت. . . . .»

«كلا ياسيدة بيرلموتر، البرودة هنا ليست بحدة البرودة عندكم، اليس كذلك؟»

قالت السيدة رابابورت بلهجة آمرة

«اخلع معطفك، ايها الشاب وتفضل بالجلوس»

حملق العريف لبرهة في اطار قبعتها العريض ثم استدار الى الخلف متجهاً الى نهاية الممر.

وبعدها عاد ووضع سلاحه على البوفية.

قالت الوالدة: «تفضل بالجلوس، ها هنا الشاي، هل تأخذ ليمون؟»

«كلا شكراً، قليل من السكر فقط» أخذ السكر من الانية الخاصة به ثم حرك الشاي بشدة حتى ذابت بلورة السكر.

واستطردت الوالدة قولها، «تفضل خذ بعضاً من الكعك»

واثنت السيدة بيرلموتر على الكعك «رائع»، لذيذ، هذا أفضل كعك موجود في المدينة بكاملها. قال العريف: «هم» ووضع قطعة من الكعك في فمه ثم تناول جرعة من الشاي ماسكاً الملعقه باصبعيه (الوسطى والسبابه).

بحلقت السيدة رابابورت في رأسه ذي الشعر القصير جداً الشبيه بحقل فيه مخلفات الحصاد.

سألت الوالدة: «قدح آخر من الشاي» وسكبت بعضاً منه

«شكراً جزيلاً» قال العريف وتورد وجهه بفضل الشاي الساخن. مسح العرق من وجهه بمنديل كبير غير اعتيادي ذي مربعات حمراء اللون.

«ولم لا؟» ضحكت السيدة بيرلموتر بشفتيها السميكتين.

«هكذا كان الأمر عندنا... في البداية كنا نرتجف الى حد الموت وبعدها كُنا نعُد الشاي ونشرب منه الى ان ندفأ»

«الشاي هو افضل شيء يتناوله المرء عندما يشعر بالبرودة»

رن جرس الهاتف في الغرفة المجاورة. وقفت الوالدة ثم تناولت السماعة.

قالت الوالدة: «كانت السيدة موروفكا. انها لاتستطيع المجيء هذه الليلة.»

«كلا ما كان عليها ان تفعل بنا هكذا» صاحت السيدة رابابورت بصوت باكٍ وبالذات في هذا الوقت حيث عندي رغبة في لعب الورق لااستطيع كبح جماحها...

اوضحت الوالدة: «لقد جاءها ضيوف على حين غفلة» واقترحت السيدة بيرلموتر:

«نستطيع ان نلعب نحن الثلاثة»

«آه ما هذا الكلام؟ ان اللعب بثلاثة اشخاص لايبعث على التشويق، انه ممل للغايه» قالت السيدة رابابورت مستاءة.

«وبالذات الان لان عندي مثل هذه الرغبة .....» قطعت السيدة رابابورت حديثها ونظرت الى الآخرين بجبينها المقطب ويدها اليسرى تطقطق على المائدة.

«لدي فكرة. بامكان الشاب اليافع اللعب معنا، اليس كذلك، انك تستطيع لعب الورق، اليس صحيحاً؟» رشف العريف الشاي ثم قال:

«بالطبع أستطيع اللعب» ضحكت السيدة بيرلموتر بفرح وسعادة تغمرها قالت السيدة بيرلموتر:

«انه مثير للغاية، ذات مرة عندما كنا في الطريق قادمين من هناك، ركبنا قطار البضائع... ستفهم الأمر، ما كان أمامنا سوى ان نستقل اي قطار كان، اجل حينذاك لعبنا الورق طيلة أيام» عديدة مع بعض الضباط....

أنا لاأخال الشاب هنا ضابطاً، اشارت السيدة رابابورت وهي متأكدة مما تقول، اجابها الرجل: «عريف» وفمه مملوء بالكيك والشاي «عريف متواضع بسيط»

استعلمت الوالدة: «ما اسمك؟» ان من المناسب معرفة ذلك»

«انتونى» قال العريف، «انتونى بارانياك.» «وانا أسمى السيدة زفادسكا» اجابت الوالدة «وهنا السيدتان بيرلموتر ورابابورت»

قال العريف وهو غير مكترث لما قالت:

«أجل، أجل، أجل» وواصل الاكل. واضاف العريف بنبرة رنانه:

«لقد كان بالفعل لذيذاً ما صنعته يداك الكريمتان» ومسح البقايا الموجودة في الاناء المصنوع من الكرستال.

وقالت السيدة رابابورت:

«عندما يفرغ العريف بارانياك من الطعام، تستطيع البدء بلعب الورق». وبدأت بخلط الاوراق التى كانت تنزلق بين إصابعها كالدودة الشريطية.

«لابأس» أقر العريف، وأمارة التعجب مرتسمة على محياه. في غرفتنا يوجد شخص يخلط الاوراق بسرعة مذهلة بحيث يرى المرء بالكاد يديه وكذلك الاوراق.

«غير ان ذلك هو بالضبط القصد او الغايه» اضاف الى حديثه وهو مستغرق بالتفكير. وسألت السيدة رابابورت وشعور من الشك ينتابها

«ماذا تعني ياسيد بارايناك»

بدأت علامات الاضطراب تظهر على السيدة رابابورت حتى عضت شفتها السفلى باسنانها الصفر. غمز العريف للسيدة رابابوت غمرة تنطوي على معان كثيرة وقال:

«والآن انت تعرفين، بطبيعة الحال، عندما تخلط الاوراق بسرعة، بالامكان اضافة أو انقاص الورق بسرعة آيضاً».

«ولكن المرء لايصل الى هذه الدرجة من الغباوة بحيث لايكشف ذلك عاجلاً ام آجلاً» غيرت الوالدة الموضوع وقالت: من الافضل ان نبدأ اللعب وذلك استدراكاً لموضوع النقاش. بكم نلعب؟ اراد العريف ان يعلم. قالت السيدة رابابورت: «بالنسبة للمال تبلغ قيمة الرهان عشرون كروشاً والغرامه خمسة كروشات لكل ورقه باقية. واوضح العريف:

«لعل، زميلي في الغرفة سيقول، هذا لايكفي للحياة ولاالممات» لماذا سيقول ذلك؟ تحمست السيدة بيرلموتر لمعرفة الأمر.

«ايها العريف، ياافضل عريف، السيد انتوني، هذا هو اسمك... اليس كذلك؟»

- ان ما ارمي اليه هو ان هذا المبلغ لايوصل المرء الى درجة الثراء.

- هذا صحيح، عقبت السيدة راباپورت

- ولكن. لايوصل المرء الى درجة الفقر ايضاً

نحن نأخذ دائماً خمسة اضعاف. هكذا اذن؟ بدأ وقع صوت السيدة راباپورت مشوقاً. ردت السيدة بيرلموتر «ولكن لا» بكلتا يديها. وقرر العريف: «والان لنبق ضمن الموضوع» لقد ذكرت سابقاً ان المرء لايصاب بالفقر من جراء ذلك. ابدأي التوزيع، التفت الى السيدة راباپورت»

وسأل الوالدة «هل يضايقك إشعال سيكارة» اومأت الوالدة بالنفي. واخرج علبة من الصفيح كان التبغ فيها اسود مثل القطران ولف سيكارة بابهامه ثم لصقها بلعابه واشعلها. قال العريف بارتياح مستنشقاً الدخان

«افضل سيكارة ما شوركا» اردفت الوالدة قائلة: «نعم انا أعرف»، وسعلت السيدة بيرلموتر بصورة خفية

«أوه ما هذه الاوراق» تأوه العريف بعد برهه من الزمن.

«يمكن للمرء ان يلاحظ هنا كيف ان الاوارق **مختلطة** »

«الان افعل ذلك انت، لنر النتيجة، على ان اعود قبل الساعة الثانية عشر، فانا مازلت جندياً» التقط ورقة من كومه الاوراق امامه ورماها بغضب على المائدة

«الاوراق كلها صور، هل هذه اوراق لعب؟

«مرز» قالت السيدة راباپوت، وامرقت عيناه سريعاً على الاوراق ووجوه اللاعبين ورددت السيدة بيرلموتر بلحن:

«تفضل، هنا ورقة صغيرة لطيفة، وريقه لطيفة

قالت الوالدة: «هم» وهي مسترسلة في التفكير ثم التقطت الورقة وبطريقة محمله بالمعاني قال العريف:

«آها، بهذه الطريقه اذن» وفتح ازرار السترة وتنفس بعمق. واردف قائلاً: «الجو في الداخل حار جداً» وسرعان ما اندمجوا في اللعب وبدأت السيدة بيرلموتر الغناء باللغة الروسية ورددت السيدة راباپورت اغنيتها: عندي دمية ذهبية بحذاء ذهبى أما العريف فقد حاول عبثاً الاندماج بصفاء مع الايقاع. وامام هذا الغناء لم يبق على الوالدة سوى تهيئة الجو الموسيقي لهما، فتارة تضرب الايقاع للسيدة راباپورت على المائدة وتاره للعريف. وبعد ذلك ساد الحاضرين جومفعم بالانسجام. نادى العريف بغتة «والآن، انتهنيا على ماظن» ونشر الاوراق امامه على شكل مروحة.

«كلا، ماذا جرى للدنيا!» علقت السيدة راباپورت، وكأن صفعة من الفزع اصابتها، بهذه السرعة»

«كنت اظن ان اوراقك رديئة»

«كانت رديئة» اجابها العريف ولكن الان كسبت على اية حال ثم جمع المال وحسبهُ برضىً وارتياح.

«فكري بالموضوع لو كنا قد لعبنا خمسة اضعاف كما قلت....». واتخذت السيدة راباپورت قراراً باللعب ثانية وعيناها تتقدح من الغيرة.

«صبراً جميلاً» هدأ العريف من روعها،

«وايضاً الغرامات اريد ان آخذها»

«إذن بالامكان معاودة اللعب، جاء دورك وجه كلامه الى السيدة بيرلموتر.

«لابأس، علق بصوت عال في يدك بركة العطاء عند التوزيع»، انذهلت السيدة راباپورت:

«هل تعني ذلك حقاً؟ هذا ما كان يقوله الجنود السوفيت ايضاً، انت تعلم، آنذاك اثناء الرحلة....

«مرز» قالت السيدة راباپورت، اجابت الوالدة «وانا ايضاً» وتفكيرها كان مشغولاً بموضوع تهيئه طعام العشاء حيث تخيل لها طبق شرائح اللحم البارد والاومليت الفرنسي مع الجبن والخبز. قال العريف «آها» وسحب ورقة من الدستة هذا ماكنت ارمي اليه وسألت السيدة راباپورت مذعورة ماذا؟

هل اوشك السيد .... على الانتهاء من اللعب ثانية «كلا، كلا، هل قلت ذلك؟ واصلي اللعب، سأحضر بعد قليل» وذكرت السيدة راباپورت:

«اذا كان الأمر كذلك فأنا انسحب، هنا وهنا وهنا»

وضعت الاوراق في ثلاثة مجاميع، «اليس ذلك جميلاً؟»

«حقاً» اعترف العريف وامارة الرضىٰ واضحة على محياه، ولكن واحسرتاه لاوراقي الجميلة، انظري!

«مادام الأمر كذلك لنستمر، أنا اقوم بالخلط» جمع الاوراق ثم نظمها بصورة متناسقة، «ولكن ماهذا، اكاد لااصدق عيني»

«هل أنا عائش واسمي بارانياك، هذه ورقة مزيفة»

«ولكن لا» نادت كل من السيدة بيرلموتر والوالده في آن واحد.

- هذا غير جائز!

ودافعت السيدة راباپورت عن نفسها «ماذا يبغي هذا الشاب من كلامه» والشحوب يعلو وجهها ثم عضت من جديد شفتها السفلى باسنانها، وفيما عدا ذلك كانت طبيعية كالعادة سخر العريف.

«غير جائز! لايحاول احد خداعي، أنا ارى بأم عيني، ان الورقة مكانها ليس هنا.

وانظري بنفسك اي، اي، اي والله بدع لطيفة، خداع شخص باوراق مزيفة، وجه حديثه الى السيدة رابابورت.

ونادت رابابورت وقاحه، كيف تجرؤ على الوقوف هنا والوشايه باحد الاشخاص «بامكاني الجلوس ايضاً اذا كان ذلك افضل، ولكن الخديعه تظل خديعه»

قالت الوالدة بالحاح «بالتأكيد حصل خطأ ما ياسيد بارانياك.

«خطأ، نشق العريف، سأعدها أمامك، وتشاهدين بام عينيك.

واحد، اثنان، ثلاثة .... اي ماذا قلت لك؟ ها هي الورقة الزائدة ياسيدتي، انت في غاية الادب، لاتفكرين بمثل هذه الاشياء، ولكن أنا افكر فيها فقد لاحظت منذ البداية هناك شيء قد دس في اللعب........

قالت رابابورت : صه ايها الشاب ووجهها يميل الى البياض وقبعتها ايضاً زحفت على رأسها حتى برزت خصلات الشعر في اماكن أخرى غير التي ثبتت فيها القبعة.

- عزيزي السيد بارانياك، سيكون الامر على مايرام، حينما تهدا من روعك فقط، بامكانك انتتمتع بالربح فذلك لايلعب دوراً بالنسبة لنا.

- ويريد احد ان يصدقه ان السيده الجالسة هناك محتاله.

تبا لك ياانسان!

اسمي بارانياك، انتوني، قدم نفسه...........

وهز رأسه باحتقار:

«لقد رأيت الغش منذ الوهله الاولى عندما كانت تخلط الاوراق.........

ولم تتفوه رابابورت باية كلمة.

التمست منه الوالده : سيد بارانياك، من الافضل ان تغادر الان، فالوقت متأخر.

ثم عقبت السيدة بيرلموتر:

عزيزي السيد انتوني، واحسرتاه، هل تريد حقاً ان تذهب، ليس من الكياسة قول ذلك....

«ياالطيف» اردف العريف، هل هي لطيفة انها خديعة من البداية حتى النهاية وعلى المرء ملاحظة ذلك من القبعة كل شيء فيها غش وخداع.

استغرقت رابابورت بالنحيب وكذلك بيرلموتر اسرعت الوالده الى الخارج لجلب معطف العريف.

قالت الوالده:

هو ذا المعطف، ارجوك ان تذهب الان، رغم ان ذلك يؤلمني. لقد كنت في منتهى الرقة ولايليق بأحد ايذاؤك.

اقدم شكري الجزيل للشاي والكيك والمربى

- لقد نسيت سلاحك قالت الوالدة، وهي تشير الى البوفية.

في هذه اللحظة جاءت الانسه برونياس ووجهها مذعور ووقفت في الباب» آنتيك! ماذا تفعل هنا؟ رددت ذلك باداء مسرحي «انه اخي» اوضحت للام.نشق العريف ثم قال اصبحت اخاك ايضاً السيدة هنا تعرف كل شي،، لاتقفي هنا مثل بقرة امام باب جديد «عزيزتي انسة برونيا» قالت الوالدة رافقي العريف الى الباب.

وبعدها هيأي لنا بعض السندويجات والشاي هذه المره يجب ان يكون قوياً، «مع السلامه» ودع العريف الحضور، مع السلامه، وضرب عقبية احدهما بالأخر ثم رافقته الانسة برونيا الى الخارج.

نادت الوالدة مندهشة.

«ولكن لاياعزيزتي سيدة رابابورت ماهذا الاداء المسرحي، كيف تستطيعين ذلك؟»

وساندتها السيدة بيرلموتو «ماهذه الموهبة»؟

أجابت رابابورت:

«الانسان يفعل كل شيء لتسلية الناس» وأرتدت قبعتها.

من يوزع؟ بمقدورنا ان نلعب جوله واحده قبل تناول العشاء.

ولدت ميرا تيمان MIRA TEEMAN عام 1926 في بولندا.

لقد كانت مطاردة من قبل النازية واودعت في معسكرات اعتقال عديدة وفي عام 1945 نزحت الى السويد وتزوجت هناك من شاب سويدي.

2

في ذكرى بحيرة

افيند جونسون

EYVIND Johnson

اخرج عند المساء واتجول في شوارع المدينة الصغيرة، لأن الصيف حل مبكراً وها أنذا مسحور بفتنته وبنضارة الخضرة المبكرة الحقيقية في هذه السنة، مسحور بالهواء العليل الذي يحمل معه نسمات عذبة ومسحور كذلك بجمال سلسلة الجبال المتموجة التي تحيط بالمدينة. لم تزل صلصلة القطار واهواء سكك الحديد واهتزازات جسورها باقية في عظامي.

ان المدينة التي اعتدت على مشاهدتها في السابق تبدو لي جديدة، غريبة لأني لم ازرها منذ سنوات عديدة.

هنالك شارعان طويلان يتفرعان في المحطة، أو بالاحرى شارعان مزفتان ليسا من طرق الغابة الاعتيادية.

وبامكاني هذا المساء ان اختار احد الشارعين كما يحلو لي، فليس لدي ثمة شيء اكسبه أو اخسره

لا أسير في كآبة ترتعد منها اوصالي كما ترتعد لدراما حزينة مؤلمة وانما أسير في كآبة تجمعت في رأسي على شكل فرح عميق خطير، فرح ميلانخولي.

وفيما أواصل التطواف في شوارع المدينة بخطوات متثاقلة يراودني شعور بالتقادم في السن، على عكس ما انا عليه في الواقع، كما لو كان عمري اقرب الى عمر خال او عم.

وأتذكر التراتيل والامسيات الراقصة في ميدان روميل، وفجأة يحدث قطع في سلسلة الذكريات التي كانت تخامرني فتجول في مخيلتي، ذكرى عابرة.

في البداية لم تكن الذكرى بحد ذاتها غريبة الاطوار أبداً، غير ان ماشاغلني فعلاً، هو الطريقة التي راودتني بها هذه الذكرى.

حينما أصل الى الجسر الكبير الذي يربط جهتي النهر، التفت

حوالي وانظر الى الشارع أسفل مني فأرى وجوهاً أليفة لدي ولكن لا استطيع تسميتها باسمائها، وجوهاً تذكرني بوجوه اخرى تعرفت عليها سواء كنت أميل اليها أم لا.

أرى ملامح بعيدة المدى تشير الى شيء مات وطواه النسيان، أجل طواه النسيان والى الأبد.

.وما علي الآن إلا مواصلة السير وشعور من الخجل يتتابني كما كانت عليه الحال في السابق حينما كنت اقف متطلعاً الى واجهة المكتبة، في المدينة الغربية كنت اقف هناك انظر الى اول كتاب تقع عليه عيناي فيحدوني أمل بقدوم شخص ما للوقوف الى جانبي لكي ينظر الى نفس الكتاب. أنا اشعر بنوع من الزهو والافتخار، زهو يحافظ على توازن رقيق يقي المرء من السقوط في غمار الوحل.

أنا فخور بوقوفي هنا في اللحظة ورؤية ما لايستطيع شخص آخر رؤيته، وبالذات الآن. لايستطيع شخص آخر رؤيته أبداً.

انه نفس الاحساس الذي يدور في خلد امرأة مجهولة حينما تشاهد طفلاً ولدته يمتاز بسلوك حسن ولكنها لم تعد تعرفه، انه نفس الشعور: انغماس في الكسوف وسيطرة العزلة. ان قوة ووحدة الفكرة الكامنة قد يختفيان عندما تحظى الفكرة بصوتٍ ما.

وهناك في السوق سرقنا الأجاص حيث قدمت في اوائل الخريف شاحنات خاصة بنقل الفاكهة آتية من الجنوب وافرغت حمولتها في محطه نقل البضائع.

لقد بقي الجزء الاكبر من الفاكهة في المدينة ولكن الكثير من الاجاص كان من نصيب افواه البخلاء وفوق السنة اكتشفت في ذلك مغزى الحياة وهي تبتلع ثم تهضم أجاصة ببطء. وفيما بعد هطلت الامطار الغزيرة وحل الشتاء. ولازالت ذكرى الاجاص عالقة في مخيلتي. لقد أخذ احد الاشخاص يفكر بأجاص من نوع خاص، بالأحرى، اجاص البهجة أو الحزن، وهو على اية حال اجاص يمكن تشبيهه بالأنسان.

تلك هي البحيرة وبامكان المرء رؤيتها ومعايشتها باشكال متنوعة وبالشكل الذي أميل اليه ايضاً. فقسم منها يصلح للتجذيف والقسم الأخر يصلح للسباحة وصيد السمك ولاسيما صيد السمك في فصل الشتاء بعد ازاحة الكتل الثلجية ورؤية بريق الصنارة في داخل الماء وعضة سمك الكركي النهم التي ترهق الاعصاب.

أما بالنسبة للأخرين فتعتبر البحيرة «بحيرة الجزيرة» لان الماء منتشر في هذه البقعة ممهدا بذلك السبيل لتكوين جزيرة في الوسط.

انها جزيرة الذكرى، بصالتها الراقصه والبار الذي يقدم عصير الليمون والويسكي على متن الباخرة البيضاء، باخرة الذكرى.

ولبعض الناس تعتبر هذه البحيرة بحيرة الالعاب الرياضية كالتزلج على الجليد، ومن يدري؟ لعلي افوز بالجائزة السابعة أو الثامنة اذا بذلت جهدي!

ولقسم آخر من الناس تعتبر البحيرة، «بحيرة الغرقى» هل تتذكر كيف جلبوا أيسودر؟ كانوا يحملونه عبر مراعي الحيوانات والماء ينساب من فوق الحمالات ولكن ذلك لم يكدرهم، فلم يكن مسموحاً آنذاك بنشر هذا الخبر.

وقف الأطفال على جانب الطريق يحدقون بالغريق بعيون خلت من الدموع يكمن في نظراتهم الفزع تارة وحب الفضول تارة أخرى.

وفجأة شفي ايسودر، فهو بالرغم من انه كان زميلاً لهم قبل بضع ساعات لكنه قام بسرقة الاجاص من السوق في موسم الخريف.

أما الان فقد استقبله جمهور من الرجال المسنين وكل فرد كان بمقدوره الصياح، اذهبوا الان، ايها الاطفال! افسحوا المجال لايسودر. «لقد كان تشنجاً في العضلة» قال احدهم، «وكان مشبعاً بالماء».

انحدرت والدته من التل وهي تمسك وعاء الصلصة في يدها وقد فاتها الغاء طلب الأكل في مطعمها وترتدي صدرية ممزقة متهرئه.

أما بالنسبة لي فقد كانت البحيرة «بحيرة بداية الصيف» لقد كانت أول أمسية من اماسي بداية الصيف.

جلس شخص في مقدمة قارب صغير ضيق مرخياً يده في الماء الدافيء رغم ان الوقت لم يزل في مستهل الصيف.

وتحركت المجاذيف بهدوء وحذر داخل الماء. وبينما كان ابي بالتبني منهمكاً في التجذيف جلست والدتي بالتبني في مؤخرة القارب وقد مسكت في يدها صنارة صيد.

انهما ليسافي السن التي أصبحا عليها فيما بعد. لقد أشارا الى ضرورة الجلوس بحذر في القارب لأن سقوط المرء في الماء يبعث على الشك في قدرته للخروج منه ثانية، علماً ان كليهما لايجيدان السباحة.

الأم بالتبني ترى ان في هذه السنة يكون قد مر على العالم الف وتسعمائه وست سنين ولكن الأب صحح قولها مشيراً الى ان هذا التأريخ يدل على عدد السنين منذ ولادة السيد المسيح. أرى القرى النائية الكئيبة محتجبةً تحت قبة السماء الشاهقة وقد مر

على تلك القرى كل ذلك التأريخ الطويل.

أما تلك البلدة هناك فهي بعمري تقريباً، وبالطبع انها اكبر مني بقليل: أتساءل فيما اذا كان صحيحاً، ان بعض الناس يعيشون في قاع البحر واتساءل فيما اذا كان صحيحاً ان هناك بعض الناس في الاسفل يمكنهم الوقوف والعيش دون ان يحركوا انفسهم أو يجوبوا في الماء ليلتقطوا ما قد يعثرون عليه. وهناك أجاب الأب بعد ان توقف عن التجذيف وهو يلامس لحيته: ان البعض يغوصون بسرعة فائقة ويبقون واقفين حيث تطفو فقاعات هوائية من الفم والانف تساعدهم في البقاء على قيد الحياة.

انهم يقفون بلا حراك وينامون ولا يحتاجون الى طعام.

لعلهم يهزلون عندما يقتضي الامر وقوفهم هناك طيلة الشتاء بيد انهم لايرتعشون من البرد لان الجليد هو غطاؤهم.

واذا أخرجهم شخص ما في الربيع عند اصطدامه بهم اثناء التجذيف، فعليه ان يعاملهم بلطف وحنان وان لايفزعهم، على اية حال، فهم سيموتون لا محالة.

أمد يدي في الماء الى عمق اكثر من السابق، وأحني جسدي لكي أتحسس برودة الماء، واذا لامست يدي شعر أحد الغرقى فسوف اداعب ذلك الشعر بحذر، كي لايسقط ذلك الشخص ويبقى طريحاً في القاع ثم تنفجر الفقاعه الهوائيه وإذا ذاك لابد ان نسحبه الى الاعلى من شعره وننظر من عساه ان يكون نوقظه بهدوء قدر امكاننا حتى لايساوره الخوف. انا اعرف ما سأقول له، لقد تعلمت ذلك: اقول له: عيد سعيد بمناسبة احتفال بداية الصيف.

ونمر الان مجذفين باتجاه الصخور الناتئة وسط مضيق خلف أو أسفل البركة التي تحتوي على سمك البارش، تلك الصخور التي تتجمع حولها اواني القشدة لتنقل الى مكان آخر.

هنالك بعيداً في واحدة من اشباه الجزر في المنتزه القديم يسمع عزف على الكمان والاكورديون استعداداً للرقص في ليلة بداية الصيف.

وتأتي انغام الموسيقى عبر الماء مخترقةً المضيق البحري، وما عليها الا ان تضيق اكثر فاكثر لتجتاز بحيرات كبيرة أخرى.

«ولو اندلعت حرب في العام الماضي» قالت الأم، «اجل لكانوا رقصوا الان بما فيه الكفاية» اجابها الأب، واتساءل الان لماذا تسمى هذه الصخور بصخور القشدة الناتئه.

يستمر الاب بالتجذيف ببطء وتنحني الام جانباً تنظر الى الاسفل باتجاه الماء ثم تقول:

«لقد رأيتهم في بعض الأحيان هناك في القاع»

«نعم، نعم هنالك الكثير ما لايمكن فهمه» يجيب الأب.

واتساءل ما عسى ان يكون ذلك الشيء الذي لايمكن ادراكه؟ من هو الشخص الذي شوهد في القاع؟

كلا، كلا ليس الامر كذلك، اوضحت الام، أما الاب فقد اومأ برأسه مشيراً الى صحة ما تقول.

ثم عقبت الوالدة، ذات مرة، منذ وقت طويل، ربما بعد تكوين الخليقة مباشرة، كانت هنالك أكواخ المراعي الجبلية التابعة للقرى الساحلية الواسعة مستقرة خلف البحيرة الصغيرة وبالضبط في المنطقة التي يقع فيها المكان حالياً.

وذات مرة اقتربت امرأة وهي تجذف من المراعي الجبلية الى المضيق. لقد جلبت القشدة، ومن الجائز ان يكون القارب الصغير يحتوي على العديد من الأواني المليئة بالقشدة، واستمرت في تجذيفها باتجاه صخرة القشدة الناتئة وفجأة انقلب القارب وغرقت الفتاة. ثم عثر عليها بعيداً عن المكان الذي غرقت فيه لان التيار في هذا المكان كان ضعيفاً.

لم تُكتشف الآنية في الحال ولكن القشدة سرعان ما عثر عليها لانها سالت في البحيرة الصغيرة وكان الماء طيلة الاسبوع ابيض مثل الحليب. وفي نهاية المطاف عثر على الآنية في المكان الذي غرقت فيه بعد ان سالت القشدة في البحيرة. وعندما يتعكر الماء بسبب ذوبان الجليد، يقال لقد رميت القشدة من جديد على الصخور الناتئه.

فبعد كل هذه الفترة، استطيع تصور ما حدث للمرأة التي جذفت صوب صخور القشدة الناتئه، ربما حدث ذلك ابان الحرب الفنلدية أو ربما قبل ذلك الوقت.

جذفت المرأة في احدى امسيات الصيف باتجاه الصخور الناتئة وهي تسترق السمع وتنسى بانها تجذف.

لعل اسمها كان، آنا، نظراً لشيوع هذا الاسم في تلك الفترة كانت امرأة يافعة قوية الجسم.

لقد رفعت آنا بنفسها آنية القشدة ووضعتها في القارب الذي جلست فيه ليلة صيف تحيطها جبال لا نهاية لها اذ تعانق قمة جبل قمة جبل اخرى.

ولربما اصطدمت بالصخرة وعلى اثر ذلك افاقت من حلمها الرائع، القشدة الناعمة اللطيفة واحسرتاه كيف تذهب هباء.

صاحت ثم سقطت في الماء وخرجت منه ولكن الفقاعة الهوائية لم تطفو على انفها أو فمها غير ان انية القشدة غاصت في

البحر بسرعة ولم يكن سدادها من السداد المحكم، ولذا طافت على شكل فقاعات وانتشرت في البحيرة.

وقال الفلاحون: نعم، نعم لم يظفر الآن احد بالقشدة قط.

قالت الام: ألم يدركك النوم ياولد؟

أجبت وجفوني مثقلة: بانني لست غافياً: هز الأب رأسه وترك المجاذيف بعض الوقت لتأخذ قسطاً من الراحة وداعب لحيته بيديه، نعم، نعم نعيش الان ليلة بداية الصيف الرائعة ولهذا السبب ادركه النوم:

واستمر الأب في التجذيف أما أنا فجلست في مقدمة القارب وجسمي مكور، تطلعت الى السماء، فهي مازالت موشاة بزرقه الليل. لم يمض وقت طويل على غروب الشمس خلف الجبال ولم يمر وقت طويل كذلك على توهج النار عند الساحل. هذه هي ليلة الصيف المقدسة.

الاب يواصل التجذيف وأنا اصغي هنا وهناك حيث يتجاذبون اطراف الحديث وبعدما ينتهي كل شيء.

استفقت من نومي ورأيت نفسي ملفوفاً بغطاء من قصاصات القماش مستلقياً جانب النار.

«نعم، لقد غلبك النعاس وانت في القارب ولم تستفق من النوم عندما حملتك الى اليابسة».

قالت الام: نعم، فالأطفال ينامون جيداً وهذا من حسن الحظ».

وتساءلت علام يكون النوم بالنسبة للاطفال غبطة وسعادة، فالانسان يستسلم لملكة النوم نظراً لقلة مقاومته له في هذه الليلة العظيمة. فالام تقول عن كل شيء: انه خير لحسن الحظ.

لقد حصلت على قليل من الكعك والقهوة، أما هما فقد جلسا هناك يتبادلان الحديث وسمعتهما يقولان، لايمكن ان يحدث مكروه لانسان في هذه الليلة.

وفي قرارة نفسي قررت ان لا أسافر الى افريقيا عندما اكبر، وانما سأشتري قارباً، قارباً، حقيقياً واجذف فيه في ليلة بداية الصيف بشرط ان لا انام في تلك الليلة المقدسة.. اصطادا سمكاً سمكة صغيرة واخرى كبيرة من سمك الكركي.

قالت الام: من الصعوبة رفع السمكة الصغيرة وعقب الأب الحسن الحظ «السمكة الكبيرة رفعها اسهل لرشاقتها.»

توهجت النار في الجزيرة وهاهم اشخاص عديدون يقفزون هنا وهناك ويغمزون بعيونهم وأنا أغمزلهم كذلك.

وحالما حل الصباح الجميل ايقظوني من النوم ففتحت عيني لتريا الشمس وهي تشرق في الأعالي. وبعدما سرنا قليلاً على اليابسة واجسامنا ترتعد بعض الشيء من البرد رغم ان الشمس كانت عالية في الافق. لقد عادوا عندما كنت نائماً.

واصلنا سيرنا في مراعي الحيوانات خلال المروج الخضر.

وبعد برهة وعند اقترابنا من المكان طلبت منهم حمل السمك، فقد اصطادوا سمكة اخرى من سمك الكركي.

أفيند جونسون EYVIND Johnson

ولد أفيند جونسون 1900م وحاز على جائزة نوبل للآداب التي شاركه فيها هاري مارتنسون Harry Martinson عام 1974، وتوفي سنة 1976.

لقد عمل افيند لسنوات طويلة عاملاً في الغابات وعاملاً فنياً بسيطاً في المصانع.

واصبح بفضل نتاجه الادبي من كبار الشعراء الذين برزوا في الشعر العمالي.

اكتسبت اعمال افيند جونسون اللاحقة آفاقاً واسعة وعميقة كما اصبحت روايته «عودة الاوديسيا» التي كتبها عام 1946 واحدةً من الروايات الشهيرة في تاريخ الأدب الغربي.

عن: Die besten Kurzgeschichten der Welt
NYmphenburger Verlagshandlung

ليلة الهبات

خورخي بورخس

ترجمة: حسونه المصباحي
عن الفرنسية

في قاعة الشاي القديمة «النسر» الواقعة في شارع فلوريدا عند اعلى شارع بايداد إستمعنا الى هذه الحكاية التى سأرويهالكم. كنا نناقش مسألة المعرفة. واحد هنا ذكر النظرية الافلاطونية التى تقول باننا عرفنا كل شيء في عالم سابق ولذا فان التعرف على شيء يعني اعادة التعرف عليه. وأعتقد أن أبي هو الذي قال ان باكون زعم انه اذا كان التعرف يعني التذكر فان الجهل بالشي لايمكن ان يعني سوى نسيانه. متحدث آخر.. وهو سيد عجوز.. ربما أحس انه ضائع في هذه الميتافيزيقا قرر ان يتكلم. قال بصوت بطيء وواثق:

ـ لااستطيع ان افهم أبدا معنى هذه النماذج المثالية الافلا طونية. من يستطيع أن يتذكر أنه في المرة الاولى كان اللون الاصفر أو الاسود او انه اول مرة ميز طعم ثمرة ما لايمكن أن يعرف وهو في تلك السن انه بذلك افتتح سلسلة طويلة من الادراكات الحسية. مؤكد أن هناك أشياء أولى لاينساها الانسان استطيع ان اروي لكم ذكرى ليلة افكر فيها من حين الى حين.. انها ليلة 30 نيسان 1874.

كانت العطل في السابق اطول من الآن ولكن لاأعرف لماذا؟

بقينا حتى ذلك التاريخ في مزرعة أبناء عمومتنا ـ آل دورنا ـ على بعد بضع كيلومتر من لوبوس في تلك الفترة كان عامل بائس اسمه «روفينو» يعلمني الاشياء المتعلقة بحياة الريف.كنت اقترب من سن الثالثة عشرة وكان هو يكبرني بسنوات كثيرة وكان معروفاً في تلك المنطقة بانه شاب وحيوي ومستقيم وعندما كنا نلعب بالعصي المغموسة في النار كان خصمه دائما هو الذي يتلطخ وجهه بالسواد.وفي يوم جمعة اقترح ان نذهب في مساء الغد الى احدى القرى لنلعب ونتلهى. وقبلت طبعا دون أن أكون عارفاً بما سيقع. وحذرته من أني لاأعرف الرقص وأجابني ان الرقص يُتعلم بسهولة. وبعد العشاء.. عند الساعة السابعة والنصف بالتحديد خرجنا كان «روفينو» قد لبس احسن ماعنده.. وكأنه ذاهب الى حفل كبير وكان يعلق خنجراً من الفضة. اماّ انا فلم آت بسكيني الصغير خوفا من السخرية. ومالبثنا ان شاهدنا المنازل الأولى. الم تذهبوا قط الى «لوبوس»؟ لايهم.. ليس هناك قرية من قرى الريف لاتشبه الاخرى.. حتى في الرغبة في أن تكون مختلفة.. الشوارع الرملية بنفسها.. الأخاديد نفسها المنازل الواطئة نفسها وكأنها تريد أن تعطي أهمية للرجل الذي يركب حصانا. عند

زاويــة شارع نزلنـا أمـام بيت أزرق فاتـح أو وردي عليـه الـلافتـة : النجمـة . وكانت هناك بعض الجياد المسرجة مشدودة الى الأوتاد.باب الدخول نصف مفتوح ويعبر منه خيط من الضوء . وفي آخر الرواق كانت هناك قاعة كبيرة بمقاعد خشبية على طول الجدران وبينها ابواب سود الله وحـده يعلم الى أين تؤدي . كلب صغيـر أصفر نبح معبرا عن فرحتِه بي . كان هنـاك عدد لابـاس به من النـاس . نصف دزّينــة من النســاء يرحن ويجئن بثيــاب تزينهـا الـزهـور. وسيـدة محترمة تلبس السواد بدت لي انها ربة البيت. حياها «رفينو» وقال لها :

- أتيتـك بصـديق جديـد ولكنه لايعرف جيدا حتى الان ركوب الحصان .

- سيتعلم ذلك بسرعة . . لاتخف . . اجابت السيدة .

أحسست بالحـرج . . ولكي اتحـاشىٰ ذلـك وأبدي لهم اني مازلت طفـلاً ، رحت ألاعب الكلب كانت الشمـوع مضـاءة ومـوضـوعـة داخـل زجاجات فوق طاولة مطبخ . وأتـذكـر ايضا موقدا صغيرا في احد أركان القاعة . وعلى الجـدار المـدهـون بالأبيض ، أمـامي تمـاما كانت هناك صورة تمثـل عذراء الـرحمـة . وبين مداعبة ومداعبة كان احـدهـم يعـزف على القيثـارة بطـريقـة رديئـة . ومنعني الخجــل من رفض كأس اشعلت النــار في فمي . وبين النسـاء لاحت لي واحـدة مختلفـة عنهن تمـامـا . كانت تسمى «الاسيرة» وبدت لي وكأنها من الهنود الحمر ولكن خطـوط وجههـا كانت جميلة مثـل رسم وكـانت عينـاهـا حزينتين . ظفيـرتـا شعرها تنزلان حتى وسطها . وقال لها «روفينــو» الـذي انتبـه الى اهتمـاهي بهـا :- احكي مرة اخرى حكاية هجوم الهنود الحمر . . . حتى تنتعش ذاكرتنا . .

واخـذت الفتاة تتكلم وكأنها وحدها ، وفهمت بطريقة ما انهـا لايمكن ان تفكـر في شيء آخر وان ماترويه لنا هو الشيء الوحيد الذي لم يحدث لها في حياتها . قالت لنا :

- عندما أخذونى من «كاتاماكا» كنت مأأزال صغيرة . ماذا كنت أستطيـع أن اعرف عن هجوم الهنود؟ وفي المحيط الـذي كنت أعيش فيـه لـم يكن أحـد يتحـدث عن ذلك بسبب الخوف . وشيئا فشيئاً ، عرفت وكأن ذلك كان سراً ان الهنـود يمكن أن ياتـوا مثـل عاصفـة ، يقتلون النـاس ويسـرقـون الـدواب ، وهم ياخـذون النساء الى الاماكن الخفية ويغتصبوهن . وقد كنت عنيدة فلم أصدق ذلك . واخي «لـوكـاس» الـذي قتـل فيمـا بعد برمح أكد لي أن مايـرويـه الناس كذب في كذب ولكن عندما يكون هناك شيء حقيقي يكفي ان يقـول ذلـك رجل واحد مرة واحدة لكي نعـرف انهـا الحقيقة . كانت الحكومة توزع عليهم الكحــول والشــاي لكي يظلوا هادئين ولكن سحــرتهم ألسنـة الخبثـاء كانـوا يشجعـونهم وبأمر من أحد أعيانهم لايتــرددّون في الهجـوم علي الحصـون المـوزعّـة هنـا وهنـاك . ومن شدة التفكيـر في ذلك كنت اتمنى قدومهم وكنت أنظـر دائمـا الى ألجهـة التي تغرب فيها الشمس . ولم أكن أستطيـع أن أقيس الـزمن الـذي يمـر ولكن جاء الجليـد وجـاءت الأصيـاف وجاء كيّ الدواب وموت ابن رئيس العمـال قبـل أن يحدث الغزو. وكأن رياح السهل هي الـتـي أتـت بهـم . وانــا رأيت زهــرة شوك وحلمت بالهنـود. حدث هذا عنـد الفجـر. الـدواب أحست بهم قبـل السكـان وكأنهم زلـزال . كانت قلقـة وكئيبـة وكانت الطيــور تروح وتجيء في الفضـاء . وجـرينـا للنظـر الى الجهة التي اعتدت ان أنظر اليها دائما .

- من حذرّهم؟ قال أحـدهـم . وأعـادت الفتـاة وكأنها لاتزال بعيدة ، جملتها الأخيرة .

جرينـا لننظـر الى الجهـة التى اعتـدت ان انظـر اليها دائمـا . وكأن الصحـراء كلها اخذت تتحرك . ومن خلال قضبـان السيـاج راينـا سحاب الغبار قبل ان نرى الهنود . جاءوا يهـا جموننا . كانوا يضربون على أفواههم بأيديهم ويطلقـون صرخـاتٍ كبيـرة . في سانتـا ايـراز كانت هناك بعض البنـادق الطـويلة أحـدثت ضجيجـاً وضاعفت في هيجانهم .

(كـانت «الاسيرة» تتكلم وكانها تنشد صلاة من الذاكرة .

وانــا إستمعت من الشــارع الى هنــود الصحــراء والى صرخـاتهم . وفجـاة كانـوا في القاعة وكأنهم دخلوا على ظهــور الجيــاد الى غرف حلم ما . كانــوا عصـابـة من السكـارى . واليـوم عنـدمـا اتذكر الحادث أراهم ضخام الأجسـاد . والـذي كان يتقـدمهم ضرب بكوعه «روفينو» الجـالس قرب البــاب . وامتقـع لون «رفينـو» وابتعـد . ونهضت السيدة التي لم تتحرك من مكانها وقالت لنا :

ـ انه خوان موريرا .

مع مرور الـزمن لااعـرف ان كنت أتذكر رجل تلك الليلة ام ذلـك الـذي رأيته فيما بعد . . في المسالخ . اني أفكر في شعـر «بـوديستـا» الغـزير والقاسي وفي لحيته السوداء وايضـا في وجـه عليـه آثـار الجـدري . وانـدفـع الكلب الصغيـرا فرحا لملاقاته . . ولكن «موريرا» ضربه بالسوط فسقـط على ظهـره . وكـانت قوائمـه ترتعش . هنـا تبدأ الحكــايــة . . حقـا . . دونمـا ضجـة اتجهت الى احـد الأبواب . كان يفتح على رواق ضيق . .

. وعلى مدارج في الاعلى اختفيت في غرفة مظلمة . وما عدا الفراش الذي كان واطئا . . لم أكـن استطيع ان أعرف الاثاث الآخر . كنت أرتعش . وفي القاعة السفلى كانت الصرخات متواصلة وجاءني صوت كأس تكسر ثم سمعت خطـوات امراة تصعد ورايت ضوءا لم يدم سوى لحظة . وبعدئذ ناداني صوت «الأسيرة» مثل غمغمة . .

ـ انـا هنـا لرجـال يحبـون التسلم . اقتـرب . . لن اؤذيك ابـدا . . كانت قد نزعت ثوبهـا . وتمـددت بالقـرب منها وبحثت عن وجههـا بيـدي . لاادري كم مر من الـوقت . لاكلمــة . . ولاقبلة . حللت ظفيـرتيهـا ولعبت بشعـرهـا الـذي كان شديـد النعومة،لم أرها ولم ترني بعد ذلك ولم اعـرف اسمهـا ثم لعبت معهـا . .

(ثم هزنا انفجار . وقالت لي «الأسيرة» .

ـ تستطيــع أن تخــرج من المــدارج الأخــرى . وهـذا مافعلت . ووجــدت نفسي في الشـارع الـرملي . . كان القمر يضيء وكان شرطي يحرس ببندقية الجدار . ضحك وقال لي :

ـ اعتقـد أنـك من الذين يستيقظون باكرا . . وربما اجبته بشيء ولكنـه لم ينتبـه الى ذلك . ونزل من الجدار رجل . وأدخل الشرطي الحربة في حبسدة . وسقط الرجل على الأرض وظـل ممـدداً على ظهـره وهويئن . . بينما يسيل دمـه غزيـرا . وتـذكـرت عنـدئذ الكلب الصغير . ولكني دهشت غرز الشـرطي الحـربة مرة ثانية . وفرحاء قال له : اليــوم لم تفلح يا«مــوريـدا» . . ومن كل النـواحي هرع رجـال الشـرطـة وطوقوا المنزل وبعد ذلك جاء الجيران . وبذل «اندرياس شيريكو» جهدا كبيرا لكي يخرج الحربة من الجسـد . وكـان الناس كلهم يريدون مصافحته وقال «روفينـو» ضاحكـاً : ـ انـه يتفـاخـر . . وكنت انتقـل من مجمــوعـة الى أخـرى وأروي للنـاس ما رأيت . وفجـاة أحسست أني متعب . وبمـا كنت محموما . جريت أبحث عن «روفينو» وعدنا الى المزرعة . وكنا مانزال نسير عندما رأينـا الخـط الأبيض للفجـر . واكثـر من التعب . . كنت احس اني مذهول مما رأيت من أحداث .

ـ بالنهـر الكبيـر لتلك الليلة . . قال أبي . ووافقه الرجل ـ نعـم . . في ظرف ساعــات قليـلة عرفـت الحب ورأيت المـوت . لكـل الناس ، يمكن ان تنكشف كل الأشياء او لنقـل كل الأشيـاء المتـاحة . . التي يجب ان يعرفوها . . وانــا في زمـن قصيــر استطعـت أن أعـرف شيئيـن أساسيين . . ومرت السنون وكثير اما رويت هذه الحكاية التي لاأعـرف جيـدا ان كانت هي التي اتـذكـرها أو اني اتـذكـر الكلمـات التي أرويهـا بهـا . وربمـا انـا شبيـه «بـالأسيـرة» التى روت لنـا حكـايـة الهنود الحمر . والأن لستُ مهمـا ان كنت انـا اوأحـد اخـر . . هو الـذي رأي «موريرا» وهو يموت .

حوار مع بورخيس

عندما منح الكاتب الكولومبي غابرييل كارسيا ماركيز جائزة نوبل لعام 1983 علق كثير من أهل الأدب والفن ان بورخس أولى بها منه. ان ثقافته العالية يجعلانه واحداً من أهمّ كتاب امريكا اللاتينية في العصر الحديث. وفي امريكا اللاتينية يقولون عنه انه الكاتب الوحيد الذي يحظى باهتمام وإعجاب الجميع وفي هذا الحوار الذي نشر في كتاب حوله في السلسلة الفرنسية «كتاب خالدون» يضيء بورخس جوانب هامة من حياته وأدبه. والحوار أجراه معه الكاتب فارنانديز مورينو.

ـ بما أن الحديث ليس موجها للجمهور الارجنتيني أود لو نتحدث بالطريقة الأكثر شمولا عن حياتك وأعمالك.

بورخس: طيب.. تقول أعمالي. لنفترض ذلك. كلمة أعمال منسوبة لي اقبلها بين قوسين. أقبلها كاستعارة وليس كشيء آخر.

ـ انت اختصاصي في الاستعارات. اذن اذا اخذت كلمتي كاستعارة فلأنها تتفق بمعنى من المعاني مع الواقع؟

بورخس: لنقل اذن اني أقبلها كمبالغة.

ـ أنت تقول مبالغة لان كلمة أعمال بالنسبة لك مبالغ فيها؟ ربما نستطيع ان نلقي على أنفسنا السؤال الآتي: هل الشعراء يبالغون في تصوير الواقع أم لايبالغون؟ هل هم ينقلون ببساطة أم يعبّرون عن الواقع العميق الذي هو في حد ذاته مبالغ فيه؟ هذا يمكن ان يكون محور السؤال الأول.

بورخس: الحل الامثل بالنسبة للشعراء هو الحلّ الأخير الذي اقترحته. انه يلتقي مع ما قاله أرسطو: الشعر اكثر حقيقية من التاريخ. ذلك أن الشعر حقيقي بطبعه. ولكن في التطبيق كل واحد يفعل ما يقدر عليه وليس ما يريده.

ـ على كل . . ما قلتـه يعني ان الغـايـة القصـوى للشعـر هي قول الحقيقة عن الواقع . وكيف هو الواقع في مستواه الاكثر عمقا .

بورخس: نعم . . أعتقـد ان الشـاعـر لايستطيع أن يقول وليس له أن يقول شيئاً جديدا عليه . ان يعبر عما احس أو يحس به الناس يوما ما في حياتهم . يعني أنه يجب عليه أن يقدم موسيقى كلمات يعبر بها عن الأحاسيس الأكثر اهمية بكل حياة البشرية . وما تبقى ليس سوى شيء ثانوي لايهم سوى مؤرخي الأدب وليس الأدب .

ـ اي ان كل أصالة ليست سوى فضيلة ثانوية في الادب؟

بورخس: نعم : الا اذا كنّا أصيلين حقّا . وهنـا استشهد بمعلقي «شا سترتون» في معنى العودة الى اصل الأشياء . اي الى الأصول الحقيقية . يقـول شاسـترتون انه اذا كان هناك انسان يحس برغبة فقـط فإنـه يكفي ان يتغـذىّ بالاكـاجـو فقـط . ذلـك ان الشعر لن يستطيع تحقيق أمنيته . ولكن اذا أحب رجل دون أن يكون محبوبا أو حزن لغياب أو موت أحد فان الشعر يستطيع عندئذ أن يعبر عن أحاسيسه وعواطفه . ذلك ان مثل هذه الحالات عادية . وما يعطي أهمية للشعر هو تعبيره عن أشياء أزلية . . عن اشياء لاتتلاءم فقط مع تجربة الشاعر بل تتلاءم أيضا مع التجربة العاطفية للقارىء .

ـ لنتـرك جانبـا كلمـة أعمـال . . كلمـة تضعهـا انت بين ظفرين . ولننتقـل الى كلمـة حيـاة . ماذا تذكـر من طفـولتـك؟ كنت ضنينـا بذكـريـاتـك في كل ما كتبتـه . وكتـاباتك تجعلنا نعتقد ان حياتك بدأت في فترة المراهقة اثناء رحلتك الى أوروبا .

بورخس: الـذكـريـات الاولى التي احتفـظ بهـا ذكـريات حديقة وحـاجـز وقـوس قزح ، لا أدري من أي ضفـة من ضفاف «البلاتا» ينطلق . . ربما يكون ذلك ركناً من أركان بالارمو أو ضيعة يملكها دوق أو أخـرى يملكهـا واحـد من اعمـامي فرانسيسكـو هايـد وأوبازودال مولينو في مونتيفيديو .

ـ وكل هذا يكوّن قوس قزح . . ؟

بورخس: نعم . . انـه مبهم في ذاكـرتي ولست أدري في أي ضفة من البلاتا أضعه في الضفة الشرقية . . أم الغربية . .

ـ وذكرياتك الاولى في بيونس ايرس . .

بورخس: ولـدت في شارع ترومـان . . عنـد زاويـة شارع «سـويبـاشا» في الزاوية نفسها التي مات فيها اتسا نيسلو دال كامبو الـذي كان عمـا لجـدي . وبعد ذلك زرت البيت ولكني لاأحتفظ الان بايّـة ذكـرى عنه . ذكرياتي الأولى لاتتعلق بهذا المنزل الذي كان يشبـه منـازل عصـره . وبتـواضـع استطيـع ان أقول أنه يشبه المنـزل الـذي توجـد فيـه ساحتـان جانبيتـان . الأولى مفـروشـة بمـربعـات منسقـة وفيهـا بئـر . وفي اعمـاقها كما علمت فيما بعد سلحفاة لتطهير المياه . في ذلك العهد قالت لي أمّي : حين يؤجر الانسان منزلا أو يشتريه يسأل إذا ما كانت هناك سلحفاة فيجيبونه : نعم . . كن مطمئنـا ياسيـدي . . هنـاك سلحفـاة . كان النـاس يعتقـدون ان السلحفـاة عبارة عن مصفاة تلتهم كل الحشرات ولا يطيلون التفكيـر في انهـا لاتطهـر فقط المياه بل تنجسها ايضا وفي مونتيفـيديـو كل النـاس يسـألـون اذا ماكـان هنـاك ضفدع . ولكن السلحفـاة والضفـدع كانـا هنـاك . وأمي وانـا شربنا ماء السلحفاة لمـدة سنـوات . وككـل النـاس لم نشعر بأي تقزز اما الان فاني لا احسب شرب ماء السلحفاة .

ـ ولكن السلاحف والضفادع لها طبيعة معدنية . .

بورخس: نعم صحيح . . انها غامضة نوعا ما . .

ـ لمـاذا لا تتحـدث أكثـر عن طفولتك . . طفولتك التي قلت عنها أنهـا انقضت كلهـا في المكتبة . تقول بالحرف الواحد مكتبة فيها كتب انكليزية كثيرة .

بورخس: نعم . . هذا صحيـح . . كان أبي يملك مكتبة كبيرة . . وكـان قد سمـح لي بقـراءة أي كتـاب . حتى الكتب التي كانت محرمة على الاطفال اقراها . مثلا كتاب الف ليلة وليلة في ترجمة بيـرتـون . قرأت هذا الأثر من أوّل صفحة الى آخر صفحة . . لقد كان كمـا انـا اكتشفتـه الآن مليئـا بالسحـر . ولكن ذلـك لم يلفت انتباهي . ما كان يهمني هو الجانب السحري في الف ليلة وليلة . كنت مأخـوذا بهـذا الجـانب السحـري وشغـوفـا به امـا الاشيـاء الاخـرى في النص فكنت اقـرأهـا دون أي انتبـاه . وبعـد ذلـك اكتشفت اني في الحقيقـة لم أخـرج قط من تلك المكتبـة وأني اواصـل دومـا قراءة الكتب نفسهـا . وهـذا ما حدث لي مع دون كيشوت . قرأته في طبعة غارني لا ادري هل انك مازلت تذكر تلك الاجـزاء الحمـر بحروف ذهبية اللون ثم تشتتت مكتبة أبي وقرأت دون كيشوت في طبعة أخرى ولكني كنت أحس انه ليس الكتاب الحقيقي . وقـد كلفت أحـد أصـدقـائي ما نبال كلا يزار ليقتني لي طبعـة غارني . وفـاجأني حين أتـاني بهـذا الكتـاب بالنقوش نفسها على النحـاس والمـلاحظات التفسيرية نفسها وايضا جدول الخطأ والصـواب كل هذا بالنسبـة لي جزء من الكتاب . والآن يوجد هذا الكتاب معي . وأحس أنه دون كيشوت الحقيقي .

ـ كيف حدثت القفزة الى أوروبا من الضفة الى الضفة الأخرى في البلاتا في فترة مراهقتك .

بورخس: حين أصبـح والـدي بصيرا واحيل على المعاش قررت عائلتي زيـارة اوروبـا وكنـا جاهلين بالتـاريـخ العالمي . وخاصة بمستقبله القـريـب . حتى اننا بدأنـا رحلتنـا سنـة 1914 وبقينـا

محاصرين في سويسرا.
ـ وهكذا تقلصت المسافة التي كنتم ستقطعونها داخل أوروبا واصبحت هناك في البلد المحايد فقط.

بورخس: صحيح.. باستثناء رحلة الى ايطاليا.. وهي بلد لم استسغه اذ كنت صغيراً جداً. وقد استطعت ان أتعرف بعمق على سويسرا وأن أحبها.
ـ حين تحدثت عن هذه الفترة سنة 1937 قلت أنها كانت فترة رمادية غارقة في الرذاذ.
بورخس: صحيح ولكن ذلك كان في الزمن الماضي. امّا الآن فرأيي مختلف حين عدت الى سويسرا بعد أربعين سنة شعرت بتأثير كبير وأحسست أني أعود الى وطني الثاني. ذلك ان جميع تجاربي في فترة المراهقة بكل ما فيها قمت بها هناك.
ـ وفي آخر الأمر نحن لانعرف أين يوجد وطننا..
بورخس: منطقيا في كل امكنة العالم..
ـ في الاقل في كل الامكنة التي عشنا فيها.
بورخس: صحيح.. وخاصة اني اعرف جنيف أكثر من بيونس ايرس. ثم اننا نستطيع معرفة جنيف معرفة دقيقة لأنها مدينة بحجم عادي. اما بيونس ايرس فقد تحولت الى مدينة ضخمة لايستطيع أحد القول بأنه يعرفها. ذلك أنه منذ اثنتي عشرة سنة لم أعد استطيع ان اقرأ او اكتب نتيجة ضعف بصري.. تضاءلت بيونس ايرس شيئا فشيئا. ما اعرفه اليوم من بيونس ايرس هو الشمال حتى الريكولينا. أعرف جيداً الجنوب.. كونستيتيسيون وباركاس باتجاه الغرب.. اعرف نوعا ما حتى اونس. لأني أدرس هناك ولنقل حتى شارع الانديباندنسيا وشارع الايركيزا.
ـ أنت تعرف بيونس ايرس بحجمها الانساني..
بورخس: وراء ذلك.. هناك أحياء لم اذهب اليها منذ سنوات بالارمو التي وجدت انها تغيرت كثيرا فلم ارغب في العودة اليها مطلقا.
ـ تغيرت في أي معنى..؟
بورخس: أي انها لم تعد بالارمو ايفاريستوكارياجو. ورغم أن هناك شوارع ماتزال قديمة في لي بريرا وكوريتي ولكنها قليلة.. حين عدت الى أدوكي بصحبة أمي منذ عامين أو ثلاثة كان كل شيء قد تغيرّ.. حتى اننا فضلنا العودة بسرعة. الضيعات تجزّأت والاشجار قطعت والبراكين اختفت نهائياً والمدينة هاجمتها أجهزة الراديو والدراجات النارية..
ـ وجنيف.. الم تتغيرّ..؟

بورخس: المدينة القديمة لم تتغيّر.. المدن الاوروبية تحافظ على نفسها أكثر.
ـ اذا سنحت لك الفرصة لتستقر اليوم في أوروبا. فهل تفعل ذلك.. او هل انت تعتقد انك مستقر بصفة نهائية في بيونس ايرس؟
بورخس: أعتقد أن مصيري هو أن أعيش في بيونس ايرس ولكنه لايزعجني ان أسكن في لندن.. أيندنبرغ..
ـ تسكن هناك نهائيا.. أم تذهب في رحلة..
بورخس: في رحلة نعم.. بهدف الاستقرار الطويل.. لقد احببت كثيرا البلدان الاسكندنافية وفي اسبانيا اكتشفت مدينة تركت في أعماقي احساسا قويّا.. لم أكن أعرفها من قبل. سان جاك اي كومبوستال. مدينة لاتنسى أبدا.
ـ نستطيع ان نفهم أنها أذهلتك.. ولكننا لانستطيع أن نفهم أنك عرفتها.
بورخس: ذلك انه خلال رحلتنا الاولى الى اسبانيا ذهبنا الى باليراس والاندلس ولم تتح لي الفرصة لمعرفة الشمال. ولكني زرت البرتغال التي لفتت انتباهي بشكل كبير. انها بلاد كئيبة مثل غاليسيا..
ـ أي انها البلاد نفسها.. وأنت الرجل الكوسموبولوتي جداً.
بورخس لا.. لا.. لست كوسموبولتيا..
ـ لا.. ولكن في كل ماذكرته نستطيع ان نلمس نوعا من الكوسموبولوتية.. أي أنك قادر على الاهتمام بالعديد من الاماكن في العالم. وانك قادران تحبها وتعيش فيها. ما أردت أن أضيفه هو أن باريس لاتوجد في ذاكرتك.. أو في الاقل في قائمة المدن التي تحبها.
بورخس: بصراحة وحتى وان كان هذا يبدو مشيناً فان باريس كان تاثيرها فيّ اقل من تأثير المدن الاخرى. ربما يكون هذا دليلا على اني لست ارجنتينيا باتم معنى الكلمة. اليس هذا صحيحاً؟
ـ صحيح..
بورخس: الارجنتينيون شديد والاعجاب بباريس. ولي في هذه المدينة ذكريات ولقاءات وصداقات. ولكن ليس لي ذكريات وصور في ما يتعلق بالمدينة. هذا يعود الى أني اوّل مرة زرت فيها باريس كنت مارّا. والمرّه الثانية لم يعد بصري يسمح لي.
ـ مررت بها أوّل مرّة، اذا لم اخطيء حين كنت ذاهباً من سويسرا الى اسبانيا بعد الحرب.
بورخس: لاقبل ذلك. قبل ان نذهب الى سويسرا. مررنا بباريس وكنت صغيراً جداً.

ـ اودّ لو تتحدث عن حياتك في مدريد خلال ذلك العهد البعيد حين كان عمرك تسعة عشر عاما وخلال اقامتك الاخيرة فيها . . الآن وقد أصبحت بالنسبة للناس في جميع انحاء العالم سفيرا للثقافة الارجنتينية . انهما فترتان مختلفتان تماما . في الأولى كنت مالاتزال مراهقا يأتي الى مدريد ليزداد ثقافة والآن أصبحت لك مهمة ثقيلة وهي تمثيل اروع ما في أدبنا . هاتان الفترتان من حياتك . . كيف تبدو ان لك . . ؟

بورخس: الأولى كانت فترة مشهودة في حياتي . . ذلك اني كنت اتأهب للعودة الى بلادي ولقد تواصلت وقتا طويلا . . لا اتذكر التواريخ . . اذكر تاريخ أبيات الشعر والأحاسيس ولا أذكر الأرقام . . . وقد سنحت لي الفرصة وأنا في مدريد ان اتعرف على الشاعر الكبير رافائيل كانسينوس اسانس . كنت مستعداً لمغادرة اوروبا وكان كانسينوس اسانس بالنسبة لي رمزا لكل الثقافة . . ليس الغربية . . بل الشرقية ايضا . . الحديث معه كان بمثابة الدخول الى مكتبة مثالية . . ثم انه كان يتحلى بطيبة خارقة وبتسامح كبير . وعيبه الوحيد هو انه كان يعجب احيانا بكتاب دون مستواه . وكان هذا الرجل متحدثا لامعا . كنا نلتقي أغلب الأحيان يوم السبت في مقهى الكولونيال . الاجتماعات كانت تبدأ مبكرا بالنسبة للانسان . أي حوالي منتصف الليل ، وتتواصل حتى مطلع الفجر . وكانت جلّ الموضوعات التي تناقش ادبية . ذلك ان كانسينوس اسانس هو صامويل مونسون بالنسبة لنا . الديكتاتور الدائم الابتسامة والصلب في آن واحد لم يكن يريد أن يجرح أحدا . وهكذا نختار موضوعا ما . . القافية . . الصورة . . البيت الشعري . . الموت . . المحيط . . المدينة . . ونظل نتحدث في الموضوع حتى كما يقول كابد يفيلا يدخل النهار من المصباح . ثم نرافق كا نسينوس أسانس الى منزله قرب فياديك في شارع موريريا . وأنا صغير حضرت في بيتنا جلسات أدبيّة . كان ايغاريستو كاريا كو جارالنا وصديقا حميماً لوالدي واتذكر أيضا كارلوس دي سونسنس ومارسلودال ماز وو آخرين . في ذلك العهد عشت أربع سنوات في جنيف وهناك نلت شهادة البكلوريا وتعلمت اللاتينية والالمانية ولكني لم اتردد على الحلقات الادبيّة . واكتشفت تلك الضيافة الاسبانية الرائعة حين عدت إلى إسبانيا بعد اربعين سنة . لقد وجدت المحبة نفسها . المودّة نفسها الحرارة الأدبيّة الرغبة في المناقشة . يقال ان هذه الرغبة في المناقشات الأدبيّة التي وجدت في بيونس ايرس (عرفتها في النادي الذي كان يديره ما سيدبونيوفارنانديز) وتحوّلت الآن الى رغبة في المناقشات السياسية . انه من الصعب جدّا الآن لقاء أشخاص مستعدين للحديث عن الادب بذوق ولذّة . هذه اللذة وجدتها في اسبانيا حين عدت إليها . . اوّل مرّة في الحقيقة حين لمست رجلاي الارض الاسبانية كان ذلك بمثابة العودة الى الينابيع . ذلك اني مثل كل ارجنتيني ـ يمتلىء دمي باسبانيا . . أحسست بذلك خاصة ، وانا في جنيف حيث تعوّدت أن اتكلم الفرنسية . تجربة مفيدة ان يجد الانسان نفسه بعد اربع او خمس سنوات في بلد تستعمل فيه لغته الام فلايجبر عندئذ على استعمال لغة اجنبية حتى وان كانت هذه اللغة رائعة مثل اللغة الفرنسية . . والقصائد التي كتبتها في تلك الفترة . .

بورخس: اذكر ذلك العهد مثلما اذكر زمن الصداقة والحماسة ولكن ما كنا نكتسبه لم تكن فيه أية خصوصية . . او اي تميز . .

ـ هل اعدت قراءة ما كنت كتبته في ذلك العهد . هل تصفحت مرّة أخرى أعداداً من مجلة «ايلترا» .

بورخس: نعم اعدت قراءة ما كتبته . . انه ردئي جدّا . .

ـ صحيح ؟

بورخس: ضعيف جدّا . .

ـ هذا طبيعي كانت كتابات فترة الشباب ولكنها لم تكن كلها رديئة . .

بورخس: أول قصيده نشرتها في احدى المجلات عنوانها نشيد البحر ، وهي محاولة اردت ان أقلد من خلالها والت ويتمان ، ولكن دون جدوى . في الايام الأخيرة كتبت قصيدة في الموضوع نفسه اتمنى أن لايكون شبيهاً بالقصيدة الاولى .

ـ هل قارنتهما . . ؟

بورخس: لا .

ـ الا توجد فيها تأثيرات القصيدة الاول؟

بورخس: لا . . لا . . لا . . اتمنى أن لا افعل ذلك . . لانتشاءم .

ـ ماهو الاختلاف الجوهري بين القصيدة الاول والقصيدة الثانية . .

بورخس: القصيدة الأولى تريد أن تكون شبيهة بقصائد والت ويتمان . ولكنها في الحقيقة قريبة الشبه بشعر سانتوس شوكانو .

ـ ولكن قصيدتك الأخيرة أتصور انها تجعلنا نفكر فقط في البحر . . .

بورخس: لا أدري هل هي تجعلنا نفكر فقط في البحر . . فلنقل انها تريد ان تستحضر صورة اسطورية للبحر . .

ـ حين عدت الى بيونس ايرس سنة 1931 بعد تلك السنوات

الاولى التي قضيتها في اسبانيا. . أحسست وانت تعود الى مسقط رأسك ويلوح هذا جليا في اعمالك الغنائية التي كتبتها في تلك الفترة ـ بانفعال كبير. . حدثني فرانسيكولوي انه سمعك تقول انك القيت بكل لاتينيتك في نهر مالدونادو. . هل تتذكر هذه الجملة وهذا النهر الذي اصبح اليوم تحت الارض. . في بيونس ايرس. .

بورخس: اتذكر هذه الجملة. . ولكني أعتقد أني استرجعت شيئا من هذه اللاتينية. . الاتعتقد ذلك. . ولحسن الحظ ايضا ان تمت تغطية هذا النهر القذر. ورغم هذا فاني حافظت على لحظات من طين مالدونادو. ذلك أني كتبت في الايام الأخيرة. . مجموعة من الميلونكاس لكواشيفينو واستوريبيا زولا. اذن انا لا أخجل من المالدونادو. ولكني أعتقد ايضا ان الضيافة هي احدى متميزات الروح الاسبانية، اي انها عقلية متفتحة تسمح لنا بالاهتمام بالعديد من البلد ان الاخرى. . وبكثير من الثقافات والموضوعات المختلفة. . أعتقد من جانبي الشخصي انه حين تتهم فيكتوريا او كامبون بانها مسحورة بالخارج وبأنها ليست ارجنتينية حقيقية فانها تستطيع أن تردّ بانها اذا كانت حقاً كذلك فلأنها أرجنتينية. هذه حقا احدى خاصياتنا الهامة. وارى أننا لسنا بلداً منغلقا على نفسه او مفرطا في محليته ويجب الان نكون كذلك حتى وان كنت لأنفي المحلية في الشعر. . علينا حسب رايي الشخصي ان نحاول فهم كل شيء. . وليس فقط ما يدور في بلادنا. . في الزمن القريب. .

ـ حول هذا الموضوع. . اذكر أني سمعتك تحكي طرفة حدثت لك اثناء احدى سفراتك الاخيرة للولايات المتحدة الامريكية وتتعلق بصديق دعاك لسماع التانغو وقد خفت أنت من أن يسمعك التانغو الذي تكرهه. .

بورخس: واحد من أصدقائي من البارغوي. . الدكتور انسفران. . زميلي في جامعة تكساس دعاني الى بيته ليسمعني التانغو. ذهبت وسمعت التانغو وانا أمقته بصفة خاصّة وكنت اردّد في نفسي: يالها من سوقية. . يالها من تفاهة. . كل هذا ليس له أدنى إفادة. . لم أكن مرتاحا، خاصة وأن صديقي يريد بالطبع أن يمتعّني وأن يهزّني بأسماعي تلك الاسطوانات وكنت اقول في نفسي: ماذا افعل لكي ينتبه الدكتور انسفران ان التانغو بالنسبة لي موسيقى عاطفية مزعجة. ومثل مارتين فيار وشعرت في تلك اللحظة بدمعتين كبيرتين تحفران خدّي. كان في أعماقي شيء يتجاوب مع التانغو ويتجاوز الحكم العقلي أو الثقافي. شيء أعمق من الآراء. يجعلني أحب التانغو.

ـ أي ان نهر مالدونادو يواصل تدفقه في عروق كل الارجنتينيين. .

بورخس: نعم. . أعتقد ذلك. وليس هناك ما يجعلنا نحسّ بالندم. .

ـ مستحيل تغطية مالدونادو. .

بورخس: مستحيل. .

ـ والاساليب الادبية؟

بورخس: في مكتبة ابي قرأت حكايات كثيرة وروايات عديدة. ولمدة طويلة أحسست اني لست مؤهّلا لكتابة حكايات. ورغم ذلك كانت النوع الادبي الذي افضله على أي نوع آخر. ثم تعرّضت الى حادث. مررت بفترة أرق وأحلام مزعجة ويوما ماقيل اني أشرفت على الموت. أجريت لي عملية وعند خروجي من المصحّة لم أكن أعرف اين استرجعت صفائي الذهني. كتبت كثيراً من القصائد ومئات من المقالات النقدية وقلت في نفسي: اذا كتبت مقالا نقديا وفشلت فستكون الطامة الكبرى. اما اذا غامرت بكتابة هذا النوع الجديد وفشلت فان ذلك ستكون له اهمية كبيرة. ذلك انه ليس هناك ما يجبرني على كتابة الحكايات. ثم ان محاولة كهذه تقنعني اني لست قادراً على ممارسة هذا النوع الادبي وهكذا كتبت حكايتي الاولى. .

ـ في خطاب القيته سنة 1945 حين منحت جائزة الشرف قلت. . .

بورخس: في سنة 1945 كنت شخصا آخر. . ولذا فاني لا اشعر اني مسؤول عمّا قلته في ذلك الوقت. ثم أني لا استطيع أن أتفق مع بورخس سنة 1945 كما يمكنني أيضا ان اتفق معه في بعض الآراء. .

ـ هذا ما نريد أن نطلبه منك. . وضع الشخصين وجها لوجه. قلت في ذلك الوقت ما انت تقوله الآن. . أنك تحس دائما أنك لم تخرج من مكتبة ابيك. وكانت موهبتك في عقد وفك عقد الاحلام التي ايقظتها الكتب في نفسك في حين ان تطوّرك اللاحق اثبت انك في السنوات الاخيرة في الاقل عدت بقوّة وحماسة ربما أكثر من سنة 1931 الى الشعر الغنائي. . ماذا يقول بورخس اليوم عن رأي بورخس سنة 1945. كيف عدت الى هذا الشعر الغنائي بعد الحادث الذي تعرضت إليه. وبسبب خوفك من ان تكون امكانياتك العقلية قد أصيبت بشدة. . .

بورخس: أستطيع أن اجيبك أن الشعر الغنائي الذي أكتبه الان ليس فيه أي جانب تثويري بل هو ـ وهذا ما أتمناه ـ ضمن التقاليد الاسبانية وبالطبع فانّ كتابات ادباء مثل داريولينوناس وفرنانديزمورينو أبوك. . وباشس وآخرين هي ضمن هذه

التقاليد. ولذا أعتقد اني لم أجدّد.

ـ ليس هذا رايي اردت ان اقول ان تلك الحماسة التي احسست بها لكتابة الحكاية سنة 1945 التي جعلتك تفكر في انك لن تكتب الا ذلك النوع من الأدب بدأ يتخلى عندك وها انت تعود الى شكل تعبيري أكثر ذاتية..

بورخس: اضافة الى ذلك هناك عوامل فيزيولوجية كنت فسرتها من قبل. انا كاتب يهتمّ كثيرا بالشكل. ثم أني قمت دائما بوضع العديد من التصاميم ولكني منذ اثنتي عشرة سنة لا استطيع القراءة او الكتابة وهذا ما يجعلني اقوم بتصميم النص في ذهني. ومن المؤكد أن كتابة حكاية ذهنية عملية صعبة جدّا وهذا ما اعادني الى الشعر. وقد عدت الى الشعر الكلاسيكي. أمشي في شارع فلوريدا. اركب الميترو. اتجول في باراكاس. انه حيّ أحبه كثيرا. وأحب أن أمشي فيه بمحاذاة السكة الحديد نفسها يستطيع الانسان أن يقطع مسافات كبيرة نسبياً دون أن يواجه مشكلةً اعتبرها انا بغير حلّ.. وهو الانتقال من رصيف الى آخر. احب ايضا ان اتجول في المكتبة الوطنية التي هي عبارة عن متاهة هادئة. والطريقة التي اكتب بها هي ان ابحث عن كل الانواع الممكنة وحين أحصل على الشكل الذي يكاد يكون قريبا من النهائي ابدأ في الاملاء. وفي خلال أسبوع أصلح سونيتاتي وارسل بها الى المطبعة. اريد ان اقول ان كتابة قصيدة شعرية اسهل بالنسبة لبصير مثلي من كتابة النثر. من الصعب علينا أن نحتفظ في الذاكرة بفقرة نثرية. ولكننا نستطيع أن نحتفظ بأبيات شعرية خاصة حين نكون مسكونين بموضوع نريد تدقيقه.

ـ بتواضعك الدائم الذي لايكاد يقهر اعطيتنا تفسيراً لعودتك للشعر الغنائي.. هناك أسباب جسدية وهناك ايضا فوائد عملية تحصل لك من البيت الشعري المقفى ولكن لماذا لانقدم تفسيرا آخر. عدت الى الشعر الغنائي لأنك في هذه الفترة من حياتك أحسست بالضرورة العميقة للتعبير عن الذات، وليكون أدبا نابضا بالحياة واكثر ذاتية. وهذا ما لانجده في ماكتبته من قبل من حكايات ومقالات. هذا هو إحساس قرائك. في السونيتات الأخيرة تلوح شخصية بورخس وضاءة متوهجة.. تلك الشخصية التي اخفتها اعمالك الباقية وراء الكلمات اللماعة.

بورخس: أشكر لك هذا التفسير النبيل..

ـ انه ادراك حسّي وليس تفسيرا..

بورخس: في الحقيقة ولسبب ما انقطعت عن كتابة حكايات خيالية واردت ان اتحدث عن تجاربي الشخصية وعلى الاصح نقل هذه التجارب بواسطة الشعر، اي دون حياء او تحفظ. واذا كنت حصلت على نوع من النجاح وهذا ما ينعشني كثيراً ـ اريد ان اكتب مجموعة من القصائد تكون كلها قصائد ذاتية.

ـ اريد أن اسألك سؤالا ربما يلوح لك تقليديا في هذه الفترة من حياتك: ما هو النوع الادبي الذي تحسّ انك نجحت فيه اكثر من غيره وهو الذي تشعر بالراحة حين تمارسه.. وهل انت شاعر أم قصاص أم باحث..

بورخس: اعتقد اني كتبت حكاية ظهرت في الطبعة الاخيرة من أحد الكتب وعنوانها لاينريسا وانا راض عنها تمام الرضى أكثر من الحكايات الاخرى التي كتبتها. تدور احداث هذه الحكاية في تيودورا في زمن ما في اواخر القرن الماضي. لقد اخترت عهدا بعيدا لأني كما قلت لك ولبعض الادباء يجب أن نعالج موضوعات معاصرة.. ذلك ان هناك من المعاصرين من يتفنن في كشف الاخطاء الممكنة.. كأن يقال مثلا ان رواد مقهى كذا او شارع كذا لايتكلمون بهذه الطريقة.. هذه الحكاية التي كما ذكرت لك تدور احداثها في تيوردورا في اطار زمني ربما يكون أوائل او اواخر القرن الماضي. وبما انه لايستطيع أحد أن يعرف ومن ضمنهم انا، كيف كان الناس في ذلك الوقت فاني استطيع ان اجعلهم يتكلمون في حكاياتي بكل حرّية كما استطيع ان انقل الواقع بكل امانة.

ـ ما اريد ان اعرفه هو في اي نوع من الانواع تحسّ انك مرتاح البال. يظهر انك تختار الحكاية اذا ما حكمت حسب ما كنت تقوله..

بورخس: احب ايضا بعض السونيتات. هناك سونيته عن سبينوزا اعتقد انها ناجحة. وهناك أيضا قصيدة حول العمى. هناك بالطبع اشياء كتبتها ولاتعجبني. ولكننا نكتب ما نحن قادرون عليه.

ـ ذكرت لي حكاية وبعض القصائد.. الا تذكر لي بحثا يعجبك ايضاً..

بورخس: هناك بحث اعتقد انه قريب من الحسن. لقد تحدثت فيه عن امبراطور الصين الذي بنى السور العظيم ثم أمر بحرق كل الكتب لدفن الماضي.. وإزالة كل آثاره.

ـ اذن اعتقد أنك راض عن بعض قصائدك وحكاياتك وأبحاثك..

بورخس: المهم ان تبقى اربع او خمس صفحات من كل ما يكتبه كاتب.

ـ الم تحاول كتابة الرواية..؟

بورخس: لأني لا استطيع ان افعل ذلك انا كسول. الرواية تتطلب مجهودا جبّارا.. ثلاثون صفحة تتطلب مجهودا ضخما.. فكيف يكون الحال اذا ما تطلب الأمر ثلاثمائة او اربعمائة صفحة..؟

في الـذكرى الرابعة لصدور مجلة الثقافة الأجنبية تلقت هيأة التحرير تهاني وتحيات محبي الثقافة والادب وقراء المجلة.

والمجلة تقـدم شكرها للاستاذ الدكتور فاضل البراك على باقـة الـورد الجميلة والتهـنـئةوللسيـد **الأمين العام لاتحاد الادباء والكتاب العراقيين** على باقة ورده وتمنياته **ولـدار المأمـون** للتـرجمـة والنشر على الهدية والاحتفاء بمجلتهم ومجلتنا الثقافة الاجنبية

ولدار آفاق عربية على رسالة التهنئة الرقيقة والتقدير التي تعتز المجلة بنشرها.

ولجـريـدة الجمهـورية وصفحة آفاق فيها على الاحتفاء النبيل والثناء الذي أفرحنا ودلل على كرم النفس والاعتزاز بكل عمل جيد مفيد.

ولجريدتنا الثورة على الاهتمام بأعداد المجلة والمتابعة المخلصة لاخبارها . . .

السيد رئيس تحرير مجلة الثقافة الاجنبية

تهديكم دار آفاق عربية تحياتها وتمنياتها لكم وانتم تؤدون هذه الخدمة الجليلة للثقافة، بما تقدمونه من نصوص في الثقافات الاجنبية.

ان القـاريء ليشعـر بامتنـان لكم على هذا الجهـد النبيـل، والسعي الجاد للخوض في مجال، هو بحق نافذة نحو (العلاقات الثقافيـة الـدوليـة) الفعلية، هذه العـلاقـات التي تبتـديء منهـا (الـدبلومـاسيـة) في معـرفتنا بالشعـوب الاخـرى، كما انها هذه النافذة، التي من شأنها تعميق الوعي، محفزة في القاريء مايدعوه الى سبـر غور تقـاليـده وتـراثـه من جانب والانفتـاح على الأداب الاخـرى من جانب آخـر، بالغـاً في النتيجة، أو هكذا هو المؤمل في الأقـل، درجـة من الفـاعليـة الـذهنية، والحيوية التي تتيح له تبصـراً أدق في الامـور العـامة والجادة في الجوانب العملية، كما في ذلك الحيز المخصص للتأمل.

ان هذه النـافـذة اصبحت لازمة، واساسية في حياة الشعوب، التي باتت تخضع لانتشار وسائل الاتصال.

واذا كانت الاخيـرة تضخ الجيد والرديء على حد سواء، فانه دور مجلات شأن مجلتكم الغراء في أن تأتي بالجودة المتميزة.

مع التحيات

د. محسن الموسوي

رئيس مجلس الادارة ورئيس التحرير

إن مجلة الثقـافـة الاجنبية استطاعت منذ عام 1980 ان ترصد الحركة الادبية بمختلف تياراتها لتضع القاريء العربي في قلب هذه التيارات بعد ان كان مجرد منصت اومتسمـع لمـا يدور في الضفـة الاخـرى، حول هذه الحـركـة اوعلى أحسن الاحـوال مراقبـاً لهـا، وبهـذا المفهـوم لم تعـد الثقـافة الاجنبية مجرد «حكر» على فئة من المثقفين القـارئين لهـا في لغـاتهـا الأصليـه بل ملكاً لقراء العربية وغذاء روحياً لهم يقوم بتوسيع رقعة المتلقين لها وفي الوقت نفسه تدفع القاريء الاديب لاستعارة الثقة بنفسه ودفعه للتعبير دون حواجز الخوف أو اسواره، تدفعه لتـخطـى خجـله «الـمحلي الاقليمي» وتتعـدى به الى مرحلة التواجد داخل التيار الثقافي العالمي ومن هنا تأتي ضرورة تواجـد مجلة «الثقـافـة الاجنبيـة» كغـذاء روحي وليس مجرد «حلية» ثقافة أدبية.

اقدم اخلص تهانئي واعتزازي لهيئة تحرير المجلة

د. محمد هناء متولي - بولندا

متابعـــات

مقـــابلات

نورمان ميلر يتحدث — ترجمة : ابتسام عباس

حوارمع الروائي جون بارت — ترجمة : د. سليم الاسيوطي

كتب

الفن لماذا

الحد الأخير

الحروب الصليبية من وجهة نظر العرب

سنوات عاصفة ـ رواية حرب من الصين

الغرق والسباحة ـ قصص من النرويج

مصادر الفن الحديث

الحرب العظمى والذاكرة الحديثة

مجـــلات

مجلة ادب العالم المكتوب بالانكليزية — الولايات المتحدة

مجلة العالمين — فرنسا

مجلة الادب العالمي — هنغاريا

ملحق التايمس الادبي — انكلترا

الفــن لمــاذا ؟

ميشــيل راغـــون
Michel Ragvgn

ترجمة: د. زهير مجيد مغامس
عن الفرنسية

إذ كان الرسم في يومنا هذا اكثر الفنون شيوعاً فهو أيضاً اقل الفنون التي تستأثر باهتمام الناس، بل انه يثير شعوراً بالعداء سببه ان جميع الناس دونما استثناء يحسبون انفسهم قادرين على الحكم على لوحة بشكل نهائي منذ اللمحة الاولى. ان فهم الموسيقى يستعصي على كثير من الناس دون أن يثير ذلك استياءهم، فضلاً عن ان صعوبة فهم الموسيقى لاتنم عن جهل مادام بعض الناس ممن بلغ درجة عالية من الثقافة وممن تستهويه الفنون بشكل عام مثل (اندريه بريتون) André Breton ينفرون من الموسيقى التي لايعدونها سوى ضوضاء لاتطاق. وربما يكون بالمستطاع إذن أن نقول بان اناساً آخرين كثيرين لايفقهون شيئاً في فن الرسم. والمصيبة ان أحداً لايرضى بان يكون غير مبال امام الفنون التشكيلية ـ والكل يولدون نقاداً فنيين بينما يندر ذلك الذي يدعي كونه ناقداً موسيقياً.. يبدو ان نقد الموسيقى ضرب من ضروب العلم (ألا ينبغي معرفة قراءة هيروغليفيا العلامات الموسيقية مثل الموسيقيين انفسهم!) ثم التعبير الشعبي «معرفة الموسيقى»، ألايعني معرفة اكثر القواعد صعوبة، وان يكون المرء ذكياً؟ قد يبدو الحكم على رسم اونحت أمراً لايتطلب اية معرفة خاصة وان النظر اليهما يكفي للاحاطة بهما. ومع ذلك فبالا مكان مقارنة قراءة لوحة بقراءة كتاب. وإذا كان هذا الكتاب مدوناً بلغة تعلم المرء كلماتها وقواعدها، فان كل شيء على مايرام (أو تقريباً على مايرام بحسب سهولة اوصعوبة الافكار المشروحة). أما إذا كان هذا الكتاب مدوناً بلغة اجهل نظام كتابتها كالروسية مثلاً أو الصينية فاني لن استطيع ابداً معرفة مايحتويه وحينذاك سيكون هذا الكتاب شيئاً زخرفياً يخلو من اية فائدة عملية بالنسبة لي.

ولكي اعـزي نفسي على جهلي فقد استطيع اعتبار اللغة الروسية او الصينية كصيغ كلام مبهم لكونها غير مفهومة.. وهذا هو عادة نوع التبرير الذي يستخدمه مشاهد الرسم او النحت «الذي لايتكلم اليه» لم يخطر ببال أحد تقريباً ان الفن (الرسمي والموسيقى) هو لغة بحد ذاته، لغة مكونة، ككل اللغات، من رموز لها وزنها الثقافي، رموز مجازية غير مفهومه حتما لمن لم يتعلم قراءتها.ينبغي القول أن حل هذه الرموز التشكيلية لايدرس في المدارس الابتدائية أو المتوسطة.

ريـاض الاطفال فحسب هي، كما نعرف ذلك المدارس الفرنسية الوحيدة التي منذ ان قامت بـ «ثورتها الثقافية» تعطي بداية لدلالات الفنون الجميلة. ولكن من يتذكرها بعد ذلك خاصة وان تعليم رياض الاطفال يمحوه تراكم مرّ سنوات «التثقيف» المكرس للنفع الاجتماعي للمواطن المقبل. ان الطبيعة تهب البعض منا الطاقة على حل الرموز الرسمية (كما هو شأن الاذن الموسيقية أوموهبة الرياضيات). ونحن نعلم ان الطبيعة ليست ديمقراطية تماماً وانها ترمي في الحياة اناساً يتباينون في الطول

والـوزن والجمـال والـذكـاء. وعليـه فالبعض يتمتـع اكثر من سواه بملكـة حل رمـوز اللغـات. والبعض الآخـر موهوب بشكل خارق للعـادة في دراسـة اللغات دون سواه. بيد ان الجميع قادرون على تعلم مبـادي اللغـات المختلفـة في الاقـل. واللغـة كمـا يرى(نوام شومسكي)Noam Chomsky هي استعمال للمعطيات الحسية التي تتحـول الى اشيـاء ثقـافيـة. ولما كانت الفنون التشكيلية لغة فانها تشكـل النهـايـة والمحصلة لنظـام كامـل من الرموز، مكونة بذلك فهـرسـاً و«مجمـوعـة» تمتـد من(لاسكو)lascaux الى بيكاسو ومن بعـده. . . ان هاوي الفن قد تعلم بشكـل بطئ وطـويل جداً قراءة هذه الـرمـوز التي تشكـل في آن واحـد لغة وتاريخ الفن. فاللوحة تكلمة إذن(أو لاتكلمه ان لـم تكن «مثقلة» بالرموز الواضحة بالنسبة للهاوي المقصود). وربما نستطيع القول ان هاوي الفن يتواصل مع اللوحة اوالنحت في حين ان ناقد الفن«يتفحصهما» (بعينيه بل وبيـديـه). ويعمـل التواصل كاي تواصل آخر بشكل جيد تقريباً. ويسري التيار أحياناً ولكنه حينما لايسري فان الهاوي يرمي النتاج جانبـاً معتبـراً اياه إما شيئاً(غير مثقل بالرموز) وأما غير مفهوم بالنسبة اليه. ويحسب كل امرئ نفسه قادراً على التواصل مع اي رسم أو نحت في حين انـه لايملك حتى وسيلة الاتصـال.ان هذا الاتصال الكهـربـائي المجازي هو بالتأكيد معرفة لغة الفنون الجميلة، لغة لها كما رأينا ذلك حياتها الخاصة ككل اللغات. ونعلم ان اللغات الشفـويـة تتطـور وتجعـل حل لغتهـا الخـاصة في الماضي البعيد عسيـراً ومبهمـاً. وكذلك تتغير قيمة الرموز التشكيلية عبر العصور. حتى ان نتاجات الماضي الفنية ليت مفهومة لدينا الآ بشكل تقريبي واننـا نعلق بالتأكيـد اهميـة على بعض الـرموز التي ربما كانت في نظـر معـاصري النتاج، رموزاً ضئيلة اوغير ذات معنى. بينما يشق علينا فهم الرموز المهمة التي اقتربت بحقائق روحية اودينية والتي توارت في ليـل القـرون. اننـا لانفلح في ان«نَنْشَب»فيمـا يتعلق بنتـاجـات الفن المـاضيـة الآ بجانب الرسالة التي فلتت من تأكل الـزمن. وليس مستبعـداً بل ومن المتحمـل ان تكـون نتـاجـات الماضي قد اكتسبت بتقادمها اشكالاً اخرى في الرحلة كما لو انها كانت قد جمعت كل الرموز الثقافية الجديدة التي صادفتها.

قال(ابـراهام مولا)Abraham Molas ان«النظرات تستهلك النتاج الفني»، بل ويبدولي بالاحرى ان بعض النتاجات الفنية تستصلح كمـا لو ان كل تلك النظـرات قد اضفت على النتاج الفني من سنة الى اخـرى ومن قرن الى آخـر شيئـاً من حيـاتهـا الـذاتيـة. وءاذا ما«نشب» المشـاهـد على النتـاج الفني فليس مستبعـداً في نهـاية المطـاف الآ يستفيـد النتـاج في حيـاتـه الصـامتـة من جميع هذه المنـاشب كمـا لوكـان بطارية ثقافية جافة يمدها كل مشاهد جديد بشحن متواصل. كل شئ في تعليمنا يسهم في ان ينكر على الفن قيمتـه اللغـويـة. وحتى علمـاء الاجتمـاع وهـم انـاس مقتـدور ن ومطلعون لايتصـورون ان حيـاة الفن يمكن ان تكـون موازية لحياة المجتمـع وان الفن يمكن ان يشكـل عالمـاً موازيـاً، عالم شاهـد وعـالم متهم. الفنـان هو مضُحك الملك والملك هو العالم الذي يعيش الفنان فيه. لقد كتب(بيير فرانكا ستيل)Pierre Frastel الذي فتـح الابـواب في فرنسـا الى علم اجتمـاع الفن في كتـابه الاخير «دراسـات في علم اجتمـاع الفن» الـذي نشر بعد بضعة شهور من موتـه يقـول فيـه: «ان التطبيق الجاري لعلم اجتماع الفن الحالي يستنـد الى فكـرة ان اياً منا معرض لفهم وتأويل - بل ولأنتاج - اي عمـل فني في الحـال. كمـا ان علمـاء الاجتماع يرفضون الفكرة القـائلة بانـه يمكن لهـذا النتـاج ان يمتلك معنى خاصـاً به يتعـذر تبسيطه الى معنى آخر.

ان حيـاة الفن يمكن ان تكـون موازيـة لحيـاة المجتمـع وان الفن يمكن ان يشكل عالماً موازياً، عالم شاهد وعالم متهم.

ويـوجـد في العـالم الجامعي ميل شديد ا لى اعتبار ان اللغات هي قبـل كل شيء مخبـرة (دائمـاً النفعيـة والعقـلانيـة والعلموية التقدمية ميراث البرجوازيين الفولتيريين الذين جعلوا من المجتمع الغـربي ماكنة للانتاج قبل ان يصنعوا منه ماكنة للاستهلاك). وإذا مااستنتجنـا ان اللغـات الفنيـة مفيـدة لكـونهـا تخبـر عن معطيات مجتمـع من المجتمعـات في مكان وزمان محددين فحسب، فانه لاتـوجد سوى خطوة واحدة. من هذا المفهوم كان (تين)[1] Taine قد خطـاهـا بنشـاط. وربما تشكل النتاجات الفنية في هذا الاطار نوعـاً من الـوثيقـة الاجتماعية التاريخية الدائمة. آه لاوهام المادية التاريخية الخادعة!

فضـلاً عن ذلـك فهـذه هي طريقـة فهم التعليم في فرنسـا، ذلـك التعليم الـذي لايستخـدم النتـاجـات المـرسومة او المنحوتة لكل الازمنـة ولجميـع البلدان الا لتـوضيـح كتب التـاريخ والجغرافية. وعليه فلا يعد الفن سوى زخرف للتاريخ. كتب (بيير فرانكا شيل) يقـول: «ان جميـع اولئك الذين اجتهدوا منذ قرن في تجديد الفن بمضـاعفـة عنـاصـره الاعـلاميـه لم يقـومـوا بغيـر نشـر (الاتباعية والاصـلاحيـة والتقليـديـة). أما الرغبة في جعل الفن لغة سياسية حسب، لغة احتجاج عبر التواد كما يحاول ذلك بكل اخلاص نفـر من الفنـانين الحاليين فانها تعني ممارسة فلسفةTaine من دون معـرفـة ذلك. ان اللغات وعلى رأسها اللغة الشفاهية لاتنتمي الى ميدان الأخبار حسب أليس لها مذهبها الشعري الخاص بها، بل

وجوهرها الروحي؟ وليست اللغة فناً كان (ليونارد دوفنشي) Léonard de Vinci يقول ان «الرسم شيء ذهني». وذهني يعني من ميدان الفكر والحدس والخيال والتخريف والاسطورة. وربما لم يلاحظ في تاريخ العالم قط مثل هذا النفور لدى الانسان المتوسط تجاه عالم الفنون [2] في اللحظة التي يعلق فيها أهمية كبيرة على الفنون التشكيلية لا لأن المتاحف الكبيرة (مثل اللوفر والناشنال كاليري ومتحف المتروبول الخ) لاتجذب الجماهير، ولا لأن المعارض الكبيرة (مثل توت عنخ آمون وبيكاسو) لاتخلق احداثاً وانما يتعلق الامر في كلا المثالين بمشاهد واشياء ينبغي زيارتها ورؤيتها. ان زيارة متحف اللوفر ورؤية معرض بيكاسو في القصر الكبير تحث الى السياحة اكثر مما هي الحال الى الثقافة. وعندما نتحدث عن نفور معاصرنا تجاه عالم الفنون فاننا نتكلم بالتأكيد عن الفن الحيوي عن الفن الذي يصنع اليوم، الفن الذي يخصنا جميعاً.

ويظل (هربرت ريد) Herbert Read حائراً أمام مثل هذه اللامبالاة لاغلبية معاصرينا ازاء فن عصرهم. لقد كتب يقول: «عبر العصور وحتى مطلع القرن الحديث، لانستطيع ادراك وجود مجتمع من دون فن مجرد عن المعنى الاجتماعي. . ان المجتمع الذي طورت الفنون حساسيته هو المجتمع الوحيد الذي باستطاعته ان يلج ميدان الافكار. . . إذن فاننا نتوصل الى ان نسأل كيف ان المجتمعات الحديثة قد اشاحت بوجهها عن الفن (. . .)

ليس هذا لأن السلطات العامة أو الاجهزة الدولية تعد الفنون كاشياء بالية وغير ذات جدوى. ان الاعلان الكوني لحقوق الانسان الذي اعلنته المنظمة الدولية للامم المتحدة يشير الى ان «من حق كل شخص المساهمة بحرية في الحياة الثقافية للمجتمع وان يتمتع بالفنون. لقد اشارت السيدة (دارسي هيمان)dÁrcy Hayman في مقدمة مجلة «الفنون والحياة» (1969) الذي اصدرته منظمة اليونسكو الى «وظائف الفن المتعددة» فكتبت تقول: «الفن هو الجوهر ذاته لما هو انساني وهو يحدد تجربة الانسان وطموحاته. . . ويجري استيعاب الفن داخل مجتمع من المجتمعات كما يستوعب في حياة الانسان. ويصبح رمزاً لاحدى المجموعات تماماً كما هي السمة المميزة لاحدى الشخصيات. . . كما يعبر الفن عن روح الانسان ويعينه على بلوغ اهدافه.

ثم تستطرد السيدة (دارسي هيمان) قائلة بان الفن ليس اكتشافاً حسب وانما هو تعميق («رسالة الفن هي ان يؤجج ويشدد») ووسيلة تعبير(«تمنح الفنون للبشر فرحة العمل، اي التعبير عن ذاتهم») وشهادة («النتاج الفني هو في آن واحد تشخيص وتعريف وتحليل منطقي لوضعنا») وآلة اصلاح («بحث الفنان عن تعبير وتحسين الوضع البشري. . . لقد لعب الفنان بشكل تقليدي دوراً مهماً في جميع انواع الاصلاحات») واثراء («هدف الفنانين هو اكتشاف اشكال جديدة للجمال والعمل على القبول بها») ونظام («ان التجربة الفنية هي بالنسبة للرجل وللطفل تظاهرة في البحث الكوني عن النظام وسط الفوضى») وتكامل (اقلمة علائق بين عالم التصور والفكر والعالم الطبيعي للحقيقة الموضوعية).

حتى ان بعض البلدان (الاتحاد السوفيتي والسويد) قررت ان تتكفل بفنانيها ليتخلص اولئك من كل قيد مالي وليستطيعوا العمل من اجل الجماعة.

وفضلاً عما تشتريه الحكومة في فرنسا من الفنانين الاحياء من اعمال مخصصة للمتاحف فان قانون الـ 1٪ قد سمح لـ 1510 رسام ونحات من عام 1951 الى 1970 بالعمل مع مهندسين معماريين بالفسيفساء والنحت والرسوم واللوحات الجدارية المكرسة للبنايات الجديدة التي تشيدها وزارة التربية الوطنية (مدارس وجامعات ومراكز طبية جامعية الخ).

ماهو رأي الجمهور ورأي مرتادي الفن؟ لقد طلبت وزارة الشؤون الثقافية الى السيدين (ريموندمولن) Raymonde Moulin وجان بيير مارتينون Jean Pierre Martinon أن يقوما بتحقيق في كلية العلوم بباريس حيث تكثر النتاجات الفنية المعاصرة فازرلي Vasarely ولاغرانج Layrange وستالي Stahly الخ) وكان اول طالب يستجوب يبلغ من العمر عشرين عاماً وحديث التسجيل قد بدا مندهشاً تماماً لما يمكن للمرء ان يفكر بوضع اعمال فنية في كلية للعلوم. اجاب قائلاً «لاأفهم في الواقع لماذا توضع نتاجات فنية في كلية فقد يكون مكانها ملائماً في الفنون الجميلة لان الناس الذين يأتون هنا لايهتمون بكل هذا. انهم علميون وليس للفن عندهم اهمية. أنا شخصياً لا ارى فائدة من وضع لوحات جدراية او اشياء هنا فليست هذه داراً للثقافة وانما مكاناً يتعلم المرء فيه العلوم الصرفة. إذن فلا مكان هنا للفانتازيا.

ثم هناك مايكفي من قاعات العرض في الحي اللاتيني لاولئك الذين يرغبون في الاطلاع على الظواهر الفنية. علينا الا نحول الجامعة الى قاعة عرض فنية. من الا جدر بنا أن نطلق الارصدة ليكون عندنا المزيد من القاعات والاساتذة بدلاً من شراء او العمل على صناعة نتاجات لايراها ولايفهمها أحد».

لو لم يوجد ذلك الشاب لتوجب اختراعه، فجوابه نموذجي تماماً

لرأي «   كل الناس» بالفن المعاصر. ان فيه خلاصة وافية ومدهشة على الاخطاء المرتكبة بحق الفن. فمجرد التفكير على سبيل المثال بان النتاجات الفنية يجب ان توضع في مدرسة للفنون الجميلة وفي قاعات عرض وفي دور للثقافة باستثناء كل مكان آخر يتناسب مع روح التمييز الذي تأصل في قلب مجتمعنا فمن الواضح تماماً ان النتاجات الفنية يجب ان تنتشر على الاخص خارج الاماكن التي تنتجها أما الرغبة في حصرها في مدارس الفن وقاعات العرض والمتاحف فمعناه بترها عن الحياة ووضعها في سجن ثقافي. وفضلاً عن ذلك فان التفكير بان عالم الخيال غير مجد وسط عالم محكوم عليه بالعلوم الصرفة يعني تجاهل المعنى الدلالي للعلم ذاته. ان رجل العلم الذي هو ليس مجرد آلة حاسبة، اي رجل العلم الذي يخلو (ولايكتفي بالتطبيق) يتبع مسعىً لايختلف تماماً عن مسعىٰ الفنان إذ ان كل نظام فكري يلجأ الى الحدس مثلما يلجأ الى التقنية.

اجاب باحث في المطياف الذري يبلغ الثامنة والثلاثين من العمر عن نفس التحقيق فاظهر على العكس مدى الفائدة التي يمثلها رسم موضوع على واجهة ريازة إذ يقول «عندما اتطلع عبر النافذة الى الطابق الارضي، توجد لوحة وسط المرجة. انها اشرطة مختلفة الالوان تكون مجموعة خطوط واعتقد انه شبيه باعمال (فازارلي) Vasarely ولكن لست تأكداً من ذلك (3) (لقد كان فعلاً عملاً من أعمال فازارلي) واننا نمتع ناظرينا باشياء اخرى غير المرج. ولعله امر مسرٌ في هذا الكون القاسي جداً من وجهة نظر الريازة ان نكشف شيئاً آخر، شيئاً لا يمت الى القرية بشيئ وانما للمجانية ولحرية الكائن. انها إذن فكرة مهمة ينبغي تطويرها. . . هذه هي المرة الاولى التي ارى فيها لوحة تتناسب واهمية الريازة، لوحة لا تعلق على حامل اللوحات ولكن يمكن رؤيتها من اعالي بناية. يبدولي ان هذه تجربة تحول ادراكنا الجمالي حتى وان لم افهم معنى ذلك. وسواء تعلق الامر بالطالب المذكور آنفاً والذي لايرى اية فائدة في الفن، او بالباحث الذي له حدس الاتصال الممكن مع أنه يجهل نتاج فازارلي كما هو واضح فان ظاهرة عدم التماثل مع فن عصرهم هي ذاتها. ومنذ الانطباعيين فان الفن الحالي لم يعد له جمهوره ان لم يكن ذلك سوى شلة من المتعصبين وبعض النفاجين. يثير (ميشيل هوغ) Michet Hoog الى أن تحقيقاً اجرى عام 1960 في وسط عمالي «قد اوضح بان 32٪ من الاشخاص المستجوبين كانوا يجهلون هوية بيكاسو. ونعلم ان بيكاسو هو أشهر فناني القرن العشرين والوحيد الذي اصبح اسطورة مثل آينشتاين وشابلن وكوربوزييه. ويضيف (ميشيل هوغ) قائلاً: «صحيح انه يوجد في كل عصر فنانون قد اسيئ فهمهم وكانوا عرضة للنقد، ولكن إذا استثنينا بعض الفنانين الذين توفوا شباباً أو من ظل بعيداً بمحض رغبته فاننا قلما نجد عباقرة مجهولين في عصور الماضي الفنية العظيمة. ويبدو أن مجموعة الزبائن العامة والخاصة قد لجأت على الدوام تقريباً وبشغف وتردد الى الرسامين والنحاتين والمهندسين المعماريين الذي عدهم الجيل كأكثر رجال عصرهم نبوغاً وحداثة. وبهذه المقارنة الجريئة نفحم معاصيرينا على العموم. فهل ان مجموعة «الزبائن» الماضية هذه تتفوق اخيراً في العدد على مجموعة الزبائن الحاضرة؟ وممن كانت تتألف؟ عن اي فنانين سمع فلاحو (لالوزيغ) La lozete الحديث عام 1712؟ وعمال (روبيه)Roubaix الذين كانوا يعيشون عشرة عشرة في الكهوف وهم ينامون على القش، هل كانوا يناقشون في الظل آخر لوحات (دولاكروا)De Lacroix حينما كان لامارتين ينظم قصيدة البحيرة؟ ومثل غيره من مؤرخي الفن، كتب (ميشيل هوغ) أيضاً يقول: «لقد اصبحت القطيعة بين الفنانين والجمهور تامة وبشكل نهائي اعتباراً من (مانية) Manet. هل يتعلق الامر بقطيعة بين الفنانين والجمهور أو بين الفنانين وجمهورهم؟ كان للفن في العصور الوسطى جمهورٌ مؤلفٌ من الارستقراطيين والقسس. ثم كان للفن اعتباراً من القرن الثامن عشر جمهورٌ من الطبقة الجديدة المهيمنة وهي الطبقة البرجوازية. وحصلت القطيعة في العقد الاخير من القرن الماضي مع هذا الجمهور بالذات حتى ان الفن الحالي حينما فقد جمهوره الصغير المعتاد لم يعد له جمهور على الاطلاق ولم يستعد جمهوره من نفس الطبقات الاجتماعية ولكن تلك التي تطورت الآ بعد جيلين من المعارك الملحمية باسم الطليعة الفنية. وإذا استنتجنا بان الطبقة البرجوازية تدعم الفن المعاصر فيما تجهل الطبقة العاملة قد تكون غلطة اخرى (. . .) فجمهور الفن المعاصر يتكون من شلة صغيرة من البرجوازيين المثقفين تضاف اليها شلة صغيرة من الطلبة وشلة صغيرة من رجال الكنيسة وشلة صغيرة من العمال. (. . .) وينسحب نفور مواطنينا من الفن الحديث على الفن الماضي أيضاً. فقد اظهر تحقيق اجرته وزارة الشؤون الثقافية والمعهد الفرنسي للرأي العام أن 78٪ من الشباب الفرنسيين من جميع الطبقات الاجتاعية لم يذهبوا قط الى حفلة موسيقية وان 90٪ لم يحضروا عرض اوبرا اطلاقاً وان 23٪ منهم فقط يعرفون اسم بيتهوفن. ان هذا الاهمال للفن يندرج ضمن احجام عام من جانب انسان الحضارة الصناعية عن الثقافة التي ليس الفن الآ احدى مكوناتها. ان 87٪ من الفرنسيين

لايذهبون في الواقع ابداً الى المسرح كما ان 58٪ منهم لايقرأ كتاباً.

ومرة اخرى لايتعلق الامر هنا بعيب ربما اصاب فقط مايسميه المفكرون ب «الشعب»، فهذا ماقد يريح الجميع. لانه إذا كانت الاربعون غلطة في الصفحة الواحدة المطبوعة تبدو في مدارس السكرتارية معدلاً مشرفاً وإذا كان العسكريون المكلفون بتوجيه الشباب من المجندين مندهشين لملاحظة ان غالبية معاصريهم لهم القدرة على قراءة غير القصص المصورة دون أن يكونوا أميين بحصر المعنى فان البحوث الفرنسية في امتحان البكالوريا تغص أيضاً بالاخطاء الاملائية.

ان الطريقة السمعية البصرية تعود الاطفال على الاستغناء عن الكتاب وبذلك على جهل املاء الكلمات التي يسمعونها دونما يرون املائها. وسيكون الكتاب بالنسبة للكثيرين سخرة مفروضة قبل بعض الاساتذة المتخلفين. يدرس اساتذة آخرون بان من الثقافة هي مفهوم برجوازي قديم ورجعي! وستظهر الثقافة التي يرمز لها الكتاب والفن كشيئ مثير للملل ومضجر ومشبوه كذلك من الناحية السياسية. ان معظم الناس ومن مختلف الطبقات الاجتماعية من دون تمييز لن يفتحوا كتاباً قط عندما يغادرون المدرسة. وهذا ينسحب على «الكوادر الشابة» التي تعد مجد مجتمعنا. فالكتاب والثقافة والفن بالنسبة لمعظمهم ليست مشبوهة سياسياً ولكنها تبدو لهم ادوات بخسة وغير فعالة وصالحة للمتحف. أما المزيد من الكتب التي يطبعها الناشرون فلا تغير شيئاً من الموضوع. لأن غالبية تلك الكتب هي قبل شيئ وثائق وكتب تقنية وكتب مدرسية. لقد اختفى الشعر عملياً من رفوف المكتبة وينحو الادب ذات الاتجاه كما ان كتاب الجيب لم يوسع من سوق الكتاب بشكل ملموس على عكس مايقول المتفائلون مع انه خفض التكاليف بمعدل 75٪. وإذا ماسجلت مبيعات الكتب اليوم تفوقاً عما كانت عليه بالامس فلا يعني ذلك ان عدد القراء قد زاد ولكن لأن قراء الامس قد زادوا الآن قراءة عن ذي قبل. فكتاب الجيب من ناحية وأرتفاع مستوى المعيشة من ناحية اخرى قد قادا المتحمسين للقراءة لشراء المزيد من الكتب وبضمنها بعض المؤلفات التي يضعها القراء «احتياطاً» في خزانتهم دونما يجدون للاسف متسعاً من الوقت لقراءتها. ان عصر التعليم العام الدنيوي الاجباري يؤول الى محو الامية. ومحو الامية هذه تصيب الفرنسيين على وجه الخصوص إذان 5,4٪ فقط من الفرنسيين يرتادون المكتبات العامة مقابل 20٪ من الامريكيين و30٪ من السوفيت والانكليز. كما ان الفرنسي لايستعير تماماً كتاباً واحداً في السنة(0/75٪) أما الانكليزي فعشرة. لنبرأ ساحة الفرنسيين من الحمق الوراثي. فأكثر البلدان ثقافة هي تلك البلدان التي تطبق حكوماتها سياسة ثقافية فعالة. وفرنسا التي بحوزتها وزارة للثقافة ودوراً هي في الواقع احدى البلدان الاقل فعالية في ميدان الثقافة. فعندما يذهب الكتاب بحثاً عن قراء فانه من الطبيعي ان يستجيب له اولئك. وخير دليل على ذلك هو ان 27٪ من الفرنسيين المسجلين في المكتبات هي مكتبات تأسيسية. ولكن فرنسا تنفق للمطالعة العامة عشرين مرة اقل من الولايات المتحدة وثلاثين مرة اقل من الدانمارك. لقد انشأت عام 1945 مكتبات مركزية لاعارة الكتب في القرى

الصغيرة، واليوم تفتقر نصف المقاطعات الفرنسية الى تلك المكتبات. أما بخصوص المكتبات السيارة التي تمارس عملية الاعارة المباشرة فلانجدها الا في ست مقاطعات. ان احد اسباب غياب الثقافة عن العالم الغربي يتأتى بالتأكيد من واقع ان المدينة التي كانت على الدوام وسطاً ثقافياً ممتازاً قد فقدت هذه الميزة لتصبح مكاناً للمرور ومحلاً للعمل. وعندما قضت الحضارة الصناعية على المدينة فانها قد حطمت كذلك «مراكز الثقافة وليس مستبعداً أن يكون هذا التحطيم ارادياً مادام الفنيون ينظرون الى الثقافة والفن على انهما شبيهان بالمكبح. غير انهم يقبلون الثقافة والفن عند الضرورة على انهما نوع من ترهات الفن الشعبي. وعندما نرى بأن الميزانية الثقافية الفرنسية عام 1977 تبلغ 0/56٪ من الميزانية العامة، وهي اضعف ميزانية في العالم، فهذا يعني بان الحكومة الفرنسية لاتعلق اهمية جوهرية على الثقافة. والتربية الموسيقية في المدارس الفرنسية تأتي في الصف الاخير من الامم الاوربية. أما فيما يتعلق بتعليم الفنون التشكيلية فهذا غير موجود عملياً، سوى ان بعض اساتذة الرسم من المغامرين والمتحمسين فحسب يأخذون على عاتقهم القيام بتربية غير مطلوبة منهم فحسب بل وانما يلامون عليها.

واخيرا فالدولة التي تعد واحدة من اكثر المشيدين في فرنسا (البنايات العامة والمجمعات الكبيرة) لاتساهم في تحسين البيئة الجمالية للانسان بل تميل على العكس من ذلك الى اشاعة القبح بشكل واسع وفي كل مكان. القبح المعماري وقبح قطع النقود والطوابع وأوراق المصرف والملصقات. كيف نندهش بالتالي لنقص الثقافة الفنية لدى الفرنسيين إن لم يكن هناك تعليم فني في المدارس وإذا كان تثقيف الكبار يعتمد على وسائل مضحكة وإذا كان الوسط اليومي بائساً.

فضلاً عن ذلك فان الراديو والتلفزيون قد حولا جميع الناس الى مشاهدين سلبيين. ان الرسم والموسيقىٰ والكتاب تتطلب كلها مساهمة كبيرة وبعض التأمل والصمت، وهذه اشياء نادرة في المجتمع الصناعي. ان الكتاب والرسم يبدوان إذن كخصمين للمجتمع الاتباعي وللتكييف السمعي البصري. وللدخول في عالم الرسم والموسيقى والادب التحريري ينبغي الانفصال عن «الحضارة الكهربائية» التي يتمسك بها (ماكلوهان) Mcluhan والتواجد وحيداً معزولاً ومقطوعاً عن العالم لكي يتأمل اللوحة الوحيدة والكتاب الوحيد. متع المتفرد. كان (البير كامي) يقول ان «الفن هو بهجة المتفرد» يقول (رولان بارت) Roland Barthes ان الهواء الطلق يسهل المشاركة. والواقع ان الهواء الطلق والاحتفال الجماعي لهما علاقة وثيقة (. . .) الا انه يلزم بيئة مغلقة للوحة. وتخطى بعض المتاحف الحديثة مثل متحف (الهافر) Le Havre في انفتاحها بشكل واسع على الخارج فمن الهافر يرىٰ المرء دخول البواخر عابرة المحيط الاطلسي الى الميناء فكيف يمكن الاهتمام بذات الوقت بمناظر (بودان) Boudin ؟ أما Guggenheim Museum الذي هو مغلق كالصدفة فهو اكثر مواءمة للتأمل الجمالي.

وتظل اللوحة ايقونة بحاجة الى معبد، وفي الاقل الى مايسمى بلوحة المسند.

ان الحضارة الشفوية والقبلية التي نحن عائدون اليها بخطى واسعة كما يرىٰ (ماكلوهان) هي قليلة التوافق مع لوحة المسند والكتاب (. . .)

وسنرىٰ في المستقبل الوظيفي الذي نهيأ له كما يوضح ذلك برادبري Bradbury لوحة «الجيوكندا» الـ Joconde تخرج من متحف اللوفر وهناك حشد يقف من الطابور بصبر كي يسخر من صورة الماضي هذه ومن بقايا عالم جمالي اندثر.لقد اكتفىٰ القرن العشرون الآن بأن وضع شارباً على لوحة الـ Jocode وغرفاً لدورات المياه في «قاعات فنه».

هيبوليت ثين : فيلسوف ومؤرخ وناقد فرنسي (1828 ـ 1893) حاول تفسير النتاجات الفنية والأدبية وكذلك الوقائع التاريخية عبر التأثير الثلاثي للعنصر والبيئة والزمان ـ المترجم لدى مقارنة موقف الفن الماضي حيث كانت مجموعة ثرية وميسورة من الزبائن فحسب تزور المعارض وحيث «بقية الجمهور يتكون في غالبيته من اناس بعيدين عن الفن ولايعني الفن عندهم غير بعض الاسماء.يظن رونية بيرجيه René Berger ان «الفن قد اصبح قضية الجميع» اليوم بفضل وسائل الاستنساخ المصنعة. كلا. خطأ شنيع فالاستنساخ هو في الواقع شاشة معتمة تقريباً تتموضع بين النتاج والجمهور. ويميل نجاح الاستنساخات الى أن يبعد المشاهدين عن الاعمال الاصلية، ويكفي ان نلاحظ ضجر الجمهور الذي يزور متحفاً ومن ثم حيويته ومتعته في صالة بيع الاستنساخات ان تأثير الاستنساخات الملونة كما يشير لذلك فيما بعد (رونيه بيرجيه) هو انها تخلق عالمين ثقافيين : عالم النسخ الاصيلة التي لاتهم سوىٰ جزءاً ضئيلاً من الجمهور وعالم الاستنساخات الذي له جمهوره الواسع (رونيه بيرجيه) مغامرة لبيجماليون 1969)

دار النشر Casterman
باريس 1978.

نـورمان ميـلر يتحـدث



ميشـيكو كاكوتاني

ترجمة : ابتسـام عبـاس

«كـان قانـون الحيـاة السـائـد هنـاك من العداله والقسوه بحيث طالب الجميع بمواصلة العيش مع دفع القليل مقابل المحافظة على ذواتهم . » كتب ذلك نورمان ميلر في كتابة (حديقة الغزلان) .

في التـاسعـة والخمسـين من عمـره حقق ميلر شهـرتـه الـواسعة وواصل تجديد اسلوبه ونفسه مره بعد اخرى مستخدماً ذاته كمعلم لمعرفة طرائق تغير العالم من حوله .

لقد تطور الشاب المهذب الذي ولد في بروكلن وتعلم في هارفرد وكتب «عراة وموتى» تطور خلال الخمسينات والستينات القلقة الى بطـل يتهـدد «جيـوش الظـلام» «ومحـارب وبطـل الفحش الطفـل العجـوز المحصن في عالمـه الادبي» . ومن السبعينـات الاقل توهجاً ظهر مرة اخرى «كأي من مواليد برج الدلو متواضعاً ونصف متخفٍ» .

ان الصـوره الـذاتيـة التي بدت لميلر في مجموعته الجديدة «مقاطع وطقـوس» التي تضم مقـالات قصيـره ومقـابـلات اجـراهـا خلال الستينـات والسبعينـات هي لكـاتب قدم هموم ماضيه الذاتيه مقابل موضوعية جديده واسراف عاطفي وبلاغي مقابل قناعات اكثر تواضعاً .

«بانتهاء الستينات وحلول السبعينات اشعر بشكل متزايد انني لم اعد اهتم بشخصي كموضوع. لم اعد ادرك الاشياء من خلال ذاتي وبدأت انظر للعالم بموضوعية اكبر واعتقد ان عملي قد تحول قليلا باتجاهات اخرى.» قال ذلك ميلر في احدى مقابلاته الاخيرة.

باعطاء عمله شكله الخاص كان ميلر يميل الى تقسيم مراحل حياته حسب عقود السنين التي اصبحت بالنسبة له «مثل بلدان منفصلة فالفرق بين الاربعينات والخمسينات كالفرق بين فرنسا وانكلترا.» وكانت الاربعينات «زمناً سهلاً زمناً عرفت فيه ماكنت افعل.» في الاربعينات اقترن بزوجته الاولى وذهب الى الحرب ثم كتب روايته الاولى «عراة وموتى» وهي رواية وضعها احد النقاد بانها «اعظم رواية عن الحرب أنتجت في هذا القرن.»

وكانت تبعات نجاحه المبكر عميقة بالفعل. فلم تبعده شهرته الجديدة عن ماضيه فقط وانما زادت كذلك من صعوبة مواصلة ذلك النوع من المراقبة الروائية المحايدة للشعور الامريكي وهو أمر طمح اليه ميلر. واصبح المراقب هونفسه مراقباً وسرعان ماتعلم «ان يعيش في تابوت صورته.» كما كتب في «جيوش الظلام».

قال ميلر «اعتقد ان اي شخص يصبح مؤلفاً في وقت مبكر ويحقق قدراً كبيراً من النجاح كما فعل كابوت وفيدال وستيرون وأنا يكون من الصعب بالنسبة اليه فيما بعد ان ينظر للناس بذلك الاهتمام البسيط نفسه والسبب هو ان الجمهور يصبح اكثر اهتماماً بنا مما نهتم به نحن. وليس لذلك علاقة بشخصية الكاتب وانما بوضعه الاجتماعي. فمثلاً انا اكثر اهتماماً بمارلون براندو مما يهتم هوبي. ولذلك اذا كان الكاتب شاباً يصبح هو المرآة التي يدرك من خلالها وحدها الاحداث التي تدور حوله.»

لذلك حاول ميلر خلال العقدين التاليين من السنين ان يجرب ادواراً متنوعة في الحياة فأصبح بوهيمياً وضيف المقابلات والحوارات الصحفية وصانع افلام وسياسياً. وخلال الخمسينات رفض كل ذلك على انه تقليدي وشائع ودخل في تجارب جديدة فتعاطى المخدرات والكحول وما اسماه مرة» بسايكولوجيه طقوس العربدة. وبحلول الستينات جعلت اكتشافاته حياته العامة نوعاً من الاسطورة ونجح في جعل حياته صورة معبرة عن ذلك العقد.

وبالتأكيد ان الغزوات التي شنها ميلر في الحياة العامة مثل ترشيح نفسه لمنصب عمدة مدينة نيويورك ومشاركته في مسيرة احتجاجية نحو البنتاغون قد قدمت له موضوعات يستطيع الكتابة عنها وساعدته على فهم العالم من حوله.

كتب ميلر في مقدمة كتابه الجديد «ان مسرحة الذات المتواصلة والتملق الى الجمهور والحاجة لمخاطبه زمانك كلها تعمل كنوع من «التدبير النفسي» ووسيلة لاختبار معتقداتك في ساحة السوق العامة.»

ويقول ميلر اذا اردت ان تعرف لماذا امارس كل هذه الاشياء فانني امارسها لنفسي. فبوصفي كاتباً تقدم به العمر اصبحت امتلك قناعات راسخة على ايصالها الى الناس وأنا اعتقد - كما كتبت في (حديقة الغزلان) - : انه اذا امتلكنا خبرة ما ولم نوصلها الى الاخرين فانها تذوي داخلنا وهذا اسوأ مما لو فقدناها فنحن نحفظ في دواخلنا احياناً اشياء نعتقد انها حقيقة لايمكن نقلها الى الاخرين ولانتحدث عنها واذا بقيت داخلنا فستؤثر فينا سلباً.

مع ذلك اذا كانت نتائج اتباع مثل هذه الحياة مهمة فان كلفتها تكون عالية كذلك. يقول ميلر عن ذلك «كأنك في موقع شاب فقير جميل الوجه ليست لديه القوة للحصول على كل النساء اللواتي يرغب بهن فيقرر ان يصبح ملاكماً وان يدخل الحلبة ليصبح اقوى واقوى. وحالما يكون في القمة ويصبح قوياً فعلا يكون قد شوه وجهه بحيث لاترغب النساء في النظر اليه. لذلك يتعلم الكاتب اشياء كثيره من هذا العالم ولكنه امر تنشأ عنه عقوبات كثيرة ايضاً».

ويواصل حديثه «في ترشيحي للحصول على احد المناصب تعلمت الكثير جداً عن العملية السياسية لذلك لم اعد مهووساً بها كالسابق خصوصاً واني خرجت في النهاية باحترام اكبر للسياسيين - ولا انكر انني خلال تعلم ذلك كنت القي ثماني خطب في اليوم الواحد على مدى ثلاثة شهور. وانا متأكد ان ذلك قد طور مواهبي الخطابية ولكنه امر أثر في قدرتي على صياغة جملي في وحشة الغرفة التي اعمل فيها. وربما اصبحت كاتباً اقل اهتماماً بالصقل لذلك فأن الترشيح للحصول على المنصب والقاء كل تلك الخطب اللعينة هو أمر يتعب العقل قليلاً.»

بالطبع ان الوقت الذي قضاه ميلر في اعداد الخطب او في الدفاع عن قضية معينة او في حضور الحفلات كان وقتا قد قضي بعيداً عن الاله الكاتبة. وسواء كانت حرية عمل الفرد تتأثر فعلا بمثل هذا الانحراف عن الكتابة الادبيه ام لا فان فهم الجمهور للكاتب يتأثر بذلك غالباً.

ويقول ميلر «ان الثمن الذي تدفعه مقابل ممارسة مثل هذه النشاطات هو صعوبة ان يعاملك الناس بجديه فهم يتساءلون ماذا سيفعل هذا الاحمق في المرة القادمة؟ ويشعرون حتى باحراج اذا احبوا اعمالك. ان شراء كتاب بغلاف سميك هذه الايام يعتبر نوعاً

من الطقوس المقدسة وعندما يدفع الناس مثل هذا المبلغ الكبير لشراء كتابك فانهم لابد وان يكنوا لك احتراماً خاصاً اويشعروا برهبة قليلة تجاهك . فاذا لم تكن جذاباً في الحياة العامة ومعروفاً من الجميع فلن تبيع الآفاً من الكتب ذوات الاغلفة السميكة . ان الذين يبيعون الكثير من مثل هذه الكتب هم غالباً مايكونون بعيدين عن عيون الناس مثل ساول بيلوجون ابدايك وجون تشيفر . وقلة من الناس يستطيعون تجاوز مثل هذا القانون مثل كابوت الذي تجاوزه بنجاح وكذلك الحال بالنسبة لفيدل ولكنني بالتأكيد لست كذلك . »

وسواء كانت النتائج الادبيه او النفسيه للمحافظة على الاسطوره التي خلقها لنفسه هي التي جعلته يشعر بانه قد ذوى في السبعينات (وهي فترة وصفها بانها تميزت بشحة الافكار التي كان كل شخص في السابق مستعداً للموت من اجلها) او جعلته يشعر بملل من مواصلة مراقبة ذاته فان ميلر بدأ بالتحول عن ذاته كموضوع .

وبدأت سير حياة شخصيات مثل مارلين مونرو ومحمد علي وهنري ملر وغاري غلمور تحل محل سيرته الذاتية . وبدأت شخصيات ميلر التقليدية مثل «الخارج عن القانون المريض نفسياً» و «الصبي الكريم المدلل» و «الكاتب المهووس بذاته» بدأت بالاختفاء تدريجياً .

يقول ميلر «ان الكتابة هي وسيلة لاستنفاد ماهو جيد وسيء داخلك حول موضوع ما . ومن الامور المعروفة ان الممثلين في الافلام الاباحية ينتهون عادة بالعجز . وينطبق ذلك عملياً على حالات عديدة فمثلا اذا نميت عضلاتك فانها ستكبر وتتدور ولكن اذا بالغت في ذلك فانها يمكن أن تضعف وتنهار واعتقد ان شيئاً من هذا القبيل يمكن تطبيقه على النفس البشرية . فاذا فرضت ضغطاً معينا على قدرتك على التخيل فستصل الى نقطة حيث يتوقف كل شيء ولايمكن ارجاع القدره على التخيل الى ما كانت عليه ابداً . ومن المحتمل اني قد وصلت الى هذه النقطة عندما كتبت «النار على سطح القمر» . لقد احببت هذا الكتاب كثيراً ولكن لم احب شخصي فيه . فقد شعرت انني لم اكن ضرورياً فيه كلياً . وفي «سجين الجنس» شعرت ان محاولتي لتقديم شيء عن علاقتي الشخصية بالاشياء كانت قليلة الاهمية فيه . ورغم اني حاولت ان افعل مرة اخرى في عام ١٩٧٤ في كتاب «القتال» الا انه جاء ضعيفاًبالجملة» .

ويضيف ميلر «الذي حدث فعلا هو انني بدأت بالاهتمام بالاشخاص الاخرين وهذه اشارة غير اعتيادية بالنسبة لكاتب روائي . وفي الحقيقة نحن نكتب الروايات مدفوعين بعاملين احدهما لكي نفهم أنفسنا بشكل افضل والاخر هو تقديم مانعرفه عن الاخرين . وفي اغلب الاحيان يكون من المستحيل فهم الاخرين في عالم نسبر غور بعض الهواجس التي نمتلكها عن انفسنا .

بعيداً عن كونه ساحراً ومولعاً بالقتال وحكيماً فان ميلر تمرس في فنون اللعبة الادبية وبفن اجراء اللقاءات الصحفية . ويقول انه قرر تبني اسلوب اكثر موضوعية وقد شعر ان كبرياءه قد جرحت عندما وضع احد النقاد عمله في (خانة) معينة ورد عليه «انا اميل الى اتجاه جديد في كل كتاب رئيس اكتبه . «ويضيف» عندما بدأت بكتابة «اغنية الجلاد» كنت مغتاظاً بعض الشيء من أناس يقولون اني لااستطيع الكتابة الا عن نفسي ولا استطيع ان اكتب بموضوعية او لااستطيع ان اكتب اطلاقاً . فكانت «اغنية الجلاد» طريقتي للرد عليهم لاقول «انظروا ان من السهل جداً ان اكتب ومن السهل ان اكتب بموضوعية . فاذا كنت تعرف كيف تُكتب فيمكنك ان تكتب عن اي شيء وباي اسلوب . فالاسلوب هو مجرد انعكاس للمواهب الدفينة التي يأمل احدنا ان يمتلكها .

بالنسبة لميلر تعمل ارقى القصص الخيالية في تكثيف «الوعي الاخلاقي عن الناس» وأكد لعدة سنوات بان «كاتباً من الدرجة الاولى يمكن ان يغير جوهر الامة» . وخلال الستينات فقد ميلر «تفاؤله بالتأثير السريع في تغير العالم ويعود ذلك جزئياً لشعوره بتقدمه بالعمر وبان «الجمهور بدأ بالابتعاد عني وانني لم اعد اخاطب زماني . » ويعود جزئياً لاعتقاده بان الحياة الثقافية قد قللت من اهمية الروائي . » ويقول ميلر عن معاصريه :

«انهم جميعاً بارعون وماهرون وموهوبون وحرفيون الى درجة لم يستطع همنغوي وفوكنر تحقيقها . ولكني لااعتقد انهم بالدرجة نفسها من العظمه لأن العظمة لاتعتمد على المؤلف فقط وانما على الزمن الذي يظهر فيه ايضاً . فاذا برز اليوم شخص يكتب باسلوب مواز لهمنغوي فانه لايحرك الناس بالعمق نفسه لأن حواسهم قد خبت بفعل التلفزيون وانحرفت احاسيسهم العليا بتأثير السينما . وفي الحقيقة اذا وصلت الى هذه النقطة ، سواء كنت على حق او على باطل ، فاني سأميل الى كتابة الافلام او اخراجها اكثر من كتابة الروايات» .

وفي عرضه لمثل هذه الشكوك عن تأثير الروائي المحتمل يقول ميلر انه خلال السبعينات بدأ بالانسحاب عن العالم .

ويضيف «بينما يتقدم بك العمر تدرك ان المهم هو ان تنقذ عملك الخاص بك وان تنقذ افضل اعمالك وان تكون جاداً في ذلك . الامر هو ليس في انسحابك التام فانك لاتقول اكثر من :

فاض الكيل ، انا اعتزل ، استقيل وسأقوم بزراعة حديقتي الخاصة . تقول سأعمل في تلك الحديقة على افتراض انني سانتج عشباً سيفير كل الذي امامنا وبكلمات اخرى انك بدلا من ان تنظر الى نفسك بوصفك فناناً محضاً تبدأ برؤية نفسك كفنان خبير بالكيمياء القديمه تمارس فناً كالسحر بدلا من فن كالحرب» .

إن الحديقة الخاصة التي يشير اليها ميلر هي روايته المصرية التي بدأ العمل فيها منذ عام ١٩٧٢ «انها جزء من ثلاثية يقع الجزء الثاني في المستقبل والثالث سيكون له خلفيه معاصرة» وهي تتناول فترة حكم رمسيس التاسع ، الفرعون الذي عاش حوالي سنة ١١٣٠ ق . م . وقصتها تروى من وجهة نظر طفل عمره ست سنوات . وبشكل مختلف عن معظم اعماله السابقة لاتحكي هذه الرواية عن اميركا اليوم «كما يقول ميلر وانها تسعى لخلق وعي مختلف تماماً عن وعينا بحيث نقرأها بدهشة وكأننا نقرأ عن سكان المريخ . »

منذ عشرين عاماً تقريباً وميلر يتحدث عن كتابة رواية «كبيرة» والتوقعات والمراهنات على هذا الكتاب الجديد.لقد اكمل اخيراً اول مسودة له ووصفها بانها «رواية قد يأتي لقراءتها حتى دستوفسكي وماركس وجويس وفرويد وستندال وتولستوى وبروست وشبنغلر وفوكنر وحتى رفات العجوز همنغوي» .

ويتوقع ان تؤثر هذه الرواية في سمعة ميلر الادبية ويقول عنها «اذا لم تكن جيده جداً بالفعل فانها ستكون اشبه بقضاء عشر سنوات مع المرآة المغلوطة ، اعتقد انه اذا أمضيت عشر سنوات في تأليف كتاب كان بالنتيجة غير جيد فانك ستفقد سنوات عمرك تلك كأي رجل أو أمرأة اقترنت بالزوج الخطأ» .

لماذا احتاج ميلر وقتا طويلا لاكمال روايته هذه؟ ولماذا كتب في غضون ذلك كتاب «اغنية الجلاد» واجرى مقابلاته الصحفية الغريبة؟ لقد كان السبب هو التزاماته العائليه والضغوط المالية ونفقات زوجاته المطلقات ونفقة دراسه الاطفال حصيلة الزيجات الخمس السابقة . وهناك ايضاً المشكلات الخاصه التي يواجهها المؤلفون في وقت متأخر من مهنتهم . وهي الحاجة المستجدة لصياغة افكار جديدة وسرد قصته الذاتيه وطموحه وهو في بداية الطريق ومتعة «تسجيل رؤى فنية» اذ تضمحل كل هذه الدوافع تدريجياً مع تقدم الزمن . وكما يشير ميلر ان «كاتباً بدأ عمله منذ ثلاثين الى اربعين عاماً هو قضية خاسرة بطريقة ما . »

ويضيف ميلر ان «اي شخص استمر لابد قد وجد طرقاً لتجديد رغبته بالكتابة . وما يصبح سهلا هو انه بسبب مرورنا بهذه الطاحونة الادبية عدة مرات تقل مخاوفنا وتزداد درجة امتهاننا بمرور السنين ، واقصد بامتهاننا القدرة على العمل في يوم سيء .

وليس هناك شيء مجيد حول كونك محترفاً ماعدا انك تصبح اكثر عناداً ويتوجب عليك ان تحرر الحافات العليا لعقلك لكي تنجز عملا محدداً كل يوم . وكونك محترفاً يعني ان تكون اكثر قدره على تحمل قدر معين من الملل والا تكون الحافات الارقى من عقلك مستعبده بالعمل الممل» .

وفي حالة ميلر يقول ان معظم الافكار التي يمتلكها اليوم ونظرياته عن العنف والله والفن ورؤياه عن امريكا هي نوع من الاختصار الروحي الذي عاشه خلال الخمسينات عندما وجد نفسه يعارض الاعراف القمعية البليدة لتلك السنوات . ويبدو اليوم منشغلا عن الاكتشاف «باحتلال اراض اكتشفها منذ سنوات مضت . »

-

ويقول ميلر «مايحدث هو انك تفتقر الى الرغبة بالاستمتاع بتفكيرك بالطريقة نفسها التي اعتدت عليها عندما كنت شاباً ولكن يبقى لديك نتاج عقلك تعمل به . لقد سألت هنري كيسنجر قبل سنوات اذا كان يستمتع بنشاطه الذهني فقال انا اعمل بافكار اكتشفتها في سنوات ماضية عندما كنت في هارفرد . ولم ار فكرة حقيقية منذ ذلك الوقت . انا اعمل في ضوء الافكار القديمة فقط ، بالطبع الان انا افهم مايعنيه كيسنجر . فهناك افكار عديدة تكونها في حياتك وطالما تمتلكها يجب ان تعمل على تطويرها . »

في الوقت الذي يعزز فيه ميلر ماضيه يبقى محتفظاً ببعض آماله .

قال ميلر في مقابله اجراها عام ١٩٦٣ «هناك حرب عصابات كبيرة تشن ضد عقل الانسان . وهناك مراهنات كثيرة . ترى هل ستخرب افضل اسرار الحياة التي ستساعد على تأسيس نوع جديد من البشر . » وميلر اليوم هورجل اكثر حذراً واقل يقيناً بقدرته للخروج برؤيا من شأنها استيعاب كل شيء» ورغم عدم رغبته في الاستغناء

عن كل طموحات شبابه . وهويقول: لن يكون طموحي بعد اليوم هو محاولة الوصول الى الامريكيين من خلال كتاب كما فعل همنغوي لانني اؤمن بان ذلك يقع خارج طاقتي . لقد اثر اسلوب همنغوي في اجيال كامله منا وكانت له القدرة على التأثير بالكتاب الشباب في الصميم . لن يكون ذلك طموحي فليست لدي نفس موهبة همنغوي ولكن ان اتخلى عن طموحي تماماً فهذا أمر اخر . لا لن اتخلى عنه كلية . »

عرض لكتاب «مقاطع وطقوس»
لنورمان ميلر
بقلم ادورد هواغلان

ربما انحسرت قدرات نورمان ميلر قليلا الا انها ماتزال تحتفظ بوفرة روحية جميلة تبعث الحياة في اعماله. ويبدو ان باستطاعتنا التحدث باسهاب عن ميزة ميلر هذه. فرغم قسوته تجاه منافسيه من الكتاب امتلك ميلر قلباً كريما كأي واحد منهم ولانرى فيه من خصال هذه الايام من قلة التعاطف والاستجابات الفظة والفضول المعيب والشوفينيه العرقية والتشدق بدفاتر الحسابات المصرفيه كما لدى الكثير من معاصريه من المفكرين الذين كثيراً ماتحدثوا عن كذا «الجديد» وكيت «الجديد» والذين تفاخروا بنشأتهم في افقر احياء بروكلن في الوقت الذي لم يبدوا اي اهتمام باي فرد ينشأ من محلتهم القديمة الان. لقد كان دوس باسوس ودريزر وتوماس وولف وهمنغواي وشتاينبك وجيمس ت. فاريل كانوا نماذج ميلر في الكتابة الروائية ويمكن ان نقرأ كتاب ميلر «عراة وموتى» بتلهف لانه يردد صداهم. وفي وقت لاحق بعد ان اغتنى ميلر بطموحه وحماسته، عمل بدأب كتابة كتب تطلبت بحثاً مكثفاً مثل كتاب «نار على سطح القمر» عن متهاج الفضاء وكتاب «اغنية الجلاد» عن مجرم اسمه غاري غلمور. اما في كتبه العاطفيه مثل «حلم امريكي» و«لماذا نحن في فيتنام؟» «لم يكن ميلر مقيداً بحدود معينة. وانا شخصياً افضل روايته الميلودية «حديقة الغزلان» وبالطبع تحفته الستينية «جيوش الظلام» التي تدل على تعدد براعات ميلر التي اسقطها على هنري ادمز المعلم الروحي.

مع ذلك جسد ميلر التدفق الوافر المتحمس الكرنفالي لذلك العقد الرائع.

كان ميلر يتعاطى المخدرات «ويعيش» اجواء اعماله ويتحدى رجال الشرطة ويفخر باعز افكاره امام رجال الصحافة في مقابلات عديده جداً.

اما مقالاته فقد كانت مستفاة من ثرثرة مستهلكة. وان بدت مجموعته الجديدة هذه اقل هذراً فذلك يعود الى افتقارها الى الحيوية. لقد ولد ميلر وهو يمتلك موهبه الكتابة الوفيرة اكثر من اي كاتب من بلده منذ ظهور فوكنر ولكثرة مايكتب يبدو احيانا وكأنه يرمي بها من نافذته. ولكنه مع ذلك أضفى سحراً على العديد من الكتاب المتسلقين خلفه.

بعد ست زيجات وايمان بمذهب وحدة الوجود وشهرة مدوية ككاتب كبير عالج ميلر موضوعات صعبة مثل الحرب والعرق والجنس «وتلوث البيئة» وسقوط اميركا الكبير. وبعد كل ذلك كانت ماتزال لميلر القدره على البدء بعمل اخر ثانوي كصانع افلام رديء جداً.

ان اطار ميلر الفكري ضعيف ومحدود ونادراً ماانتج ميلر فكرة ماحيث كانت افكاره مجرد ملاحظات على افكار الاخرين. مع ذلك تنبأ ميلر بدقة اكبر من اي قاص اخر بتدمير حياة الارض وبانهيار بيئتها لذلك بدأ تضاؤ ل عدد الذين كانوا يميلون الى الضحك من هاجسه القديم باصابته بالسرطان كاستعارة رؤ يوية. وانا اشك بكونه حكيما مثلما هوجري، كما ظهر ذلك في قفزات مخيلته الاخرى.

وفي كتابه هذا هناك العديد من لقطاته البكر المثيرة حول اللبيدو والشره وشخصية الاسلوب واسلوب الشخصيه وغموض الجاذبية في الشخصية. انه يقارن فن الكتابة بالوان قوس قزح على فقاعة صابونة ويشرح استعارته «العصفور على الجناح» بان تمركز العصفور يكون ضمن جناحيه اي ان العصفور يوجد في شكلين الجسم والطيران». ويقول ميلر «اصبح مجتمعنا مجتمع الحفاظ على كل شخص حي لاننا نشعر حقاً بقوة مدمرة غير مبالية مخيفة تجثم علينا. انه يتحدث عن الروح التي تمنحها حياة المغامرات والكتابة وعن اهمية المزاج في تعارضه مع الواقع في نقل الصورة بشكل حقيقي. ويشير ميلر الى تأليفه عدة كتب من انواع مختلفة في وقت واحد «كما لو كنت فلاحاً يناوب زراعة محاصيله.»

لقد تميزت اعمال ميلر بسرعة انجازها، وهو امر يفخر به ميلر وقد يكون فرصة لتقديم سلسلة من الافكار العفوية غير المترابطة. وهذا واضح في كتابه «ايمان غرفتي» حيث ينافس الاولاد الذين يخربشون اسماءهم بغزارة استوائية على عربات انفاق نيويورك. ويبدو ميلر الذي لم يمر بنفس الانقباض الروحي الظاهر في كتب بيلو المتأخرة يبدو انه يقدم مشاهد افضل من بيلو.

وفي مجموعته هذه مانزال نرى الجواسيس المتنافسين من اجل الجوائز وشخصيات مثل تشارلز مانسون ومارلين مونرو وكثير من المشاهد التي فتنته في السابق. ولكنه يبدو قد مل تقديم الاحترام الى همنغواي وامتداح هنري ملر. ويواصل ميلر ادعاءه بضرورة «ان تنهل من اصول الادب الانكليزي بالرجوع الى شكسبير ومارلو قبل مواجهه ثروه من الصور مساوية بكثافتها لصور ملر.»

ووفقـا لما انتجـه ميلر فانـه كان في الستينـات معـاديـاً للفكر وفي السبعينات كان جبرياً. وميلر السياسي الراديكالي والمثقف المحافظ يقـاوم (مـوضـة) الخنوثة الجديدة في حياة المدينة ويعارض مايسميه بـ «التفـاؤ ل الجنـوني» للحـركة النسائية قبل عشر سنوات التي نسبت مشكـلات العـالم الى الجنس فقـط وبـذلـك فقدت دعم الرجال. ويؤمن ميلر بان النباتات يمكن ان «تحس» (وانا اشاركه هذا الرأي) ويشجب صنـاعـة اللدائن لانهـا مادة لم تطلقها الطبيعة ولم تكن قط جزءاً منهـا ويضيف ان كل شيء في الحيـاة الامـير يكيـة يعمل على موت احاسيسنا ويقترح فرض ضريبة على صناعة اللدائن لتقليص الضـرائب الاخـرى ولكي يبـدأ المد المعاكس وتعود لنا عيوننا واذاننا وحاسة الشم.»

ومن الاهتـمام بمعـالجـة الموضوعات الداعرة الى الايمان بالاخـرة والحسـاب نجـد مادة ممتعة في مجموعته هذه. ويتكون جل الكتـاب من المقـابـلات الصمتية او «الطقوس» كما يسميها بأعتذار وهو مدين لتعاون غير مقصود لعشرين او اكثر من محرري المقابلات في اخـراج الكتـاب. ويقـول انـه عنـدمـا يقدم اي كاتب مقابلات صحفيـة فذلـك يدل على فشله في ايصـال افكاره عبر كتاباته هو. وانا اعتقد العكس فلو استثمر ميلر هذه المقابلات بشكل امثل لعالج من خلالهـا موضـوعـات منسقـة تختلف عن الـروايات غير الخيالية واتمنى لو تدخـل لا في وضـع الاسئلة والاجـوبـة فقط وانما في اختيار المحررين ايضاً بتزويدهم بالادوات الضرورية.

بدلا من ذلـك كان ميلر يخضـع لسيطيرة المحررين المتنوعين من جوزيف ماكيلير وي وبـاربـرا بروست سولـون الى العـديـد من اصدقائه الحميمين والى محررين مهووسين من مجلة «بيورتن» (كيف يمكننا تحقيق الجنس العظيم؟ ماهي النـزوات الجنسية التي تثيرك؟ ماهي العلاقة بين الله والجنس؟)

ان ابتذال هذه الجلسات قد طبعها بسحر سمج ولكنها ككل غير مستساغه اطلاقاً وغالباً ماتنتهي بشكل مرتبك ومحزن لان المؤلف لم يدرب نفسـه بشكـل كاف للتعبير عن خليط متباين من الاشخاص الـذين امضى معهم العـديـد من السـاعـات. ان اطـول مقـالة في الكتاب هي حول محرري اللقاءات الصحفية.

لقد اضاف نجاحه الاول في نشر «عراة وموتى» اربعين باونا الى وزنـه وخـرب زواجه الاول ولكنه احس في وقت لاحق بمشاعر فيل جريح. كان دائماً غير قادر على تحمل مسؤلية افعاله ويفتقد بشكل غير اعتيادي الى السيطرة على غريزته التدميرية. ويضع ميلر كل ذلـك جانبـاً ويـواصـل تنـديـده برحـلات الخطـوط الجوية الشرقيه ومـواعظـه بان ايـزنهـاور كان «اشبـه بامـرأه» ويندم لتحقيقه شهرته المخربة ويقول «انه اصعب شيء يواجهه الكاتب هو تحديده فيما اذا كان قد احـتر ق ام لا ولكن لااعتقـد ان اي كاتب يحتاج ان «يقرر» مثـل هذه المسألة فالعملية باكملها غامضة. ولايمكن لاي شخص يحب الادب انه يتمنى للسيد ميلر شيئاً غير استمرار التلوث والانتاج الغزير.

من كتاب عددنا القادم

د. محمد عبدالله الجعيدي	د. عادل كامل رزوق
جلال محمد مهدي حسين	د. أحمد المديني
د. سليم الاسيوطي	د. زهير مغامس
د. نبيل الخوري	فاضل ثامر
عبد الكريم لازم الزبيدي	فلاح صلاح الدين مصطفى
جوليانا داود يوسف	فلاح رحيم
سمير الجلبي	سعيد أحمد حسن
كاظم سعدالدين	عبدالواحد محمد

حوار مع الروائي جون بارت



أجرت الحوار : انجيلا جيرست
Angela Gerst
ترجمة : د. سليم الاسيوطي

الروائي جون بارت ولد في كمبردج على شاطيء ميريلاند الغربي، وهو ابن لقاضي محكمة يتيم، وحفيد لمهاجر الماني حجار. كانت هوايته المبكرة الأبحار وصيد السراطين التي مازال يمارسها، ومازالت مجالات الطبيعة الفاتنة في موطنه الريف على شاطيء البحر في تنسيك تسحره على نحو خارق يعجز اللسان عن وصفه.

كانت عودة بارث في عام 1979 الى الايسترن شو (شاطيء ميريلاند الغربي) قد سبقها في عام 1973 انتقاله الى جونز هوكنز يونيفيرستي بعد سبع سنين من التدريس في قسم اللغة الانجليزية في ستيت في نيويورك في مدينة بفلو. ان هونكز أيضا كانت اهل جيرته المألوفة. كان بارت طالبا جامعيا بارزا لم يتخرج بعد من قسم الصحافة هناك وفي هذه الايام كان هو أستاذ اللغة الانجليزية والكتابة الابداعية في جون هوكنز.

أن جميع روايات بارت قوبلت بالثناء والمديح من النقاد. ورشحت اثنتان منها للفوز بجائزة الكتاب القومي والثالثة وهي رواية «الوهم» منحت الجائزة في عام (1973) ومجلة نيويورك تايمز ريفيو أطلقت عليه «أفضل كتاب القصص الأدبي عندنا في امريكا . . . وواحد من أفضل ممن رأت بلادنا حتى الآن.»

ورواية «الأوبرا العائمة» التي صدرت في عام 1956 ورواية «نهاية الطريق» هما الروايتان اللتان تتبعان المذهب القديم فعلا في حياته الأدبية وصدرتا في (1958) تقومان على بناء تقليدي في بيئة معاصرة.

وبنشر رواية «الوسيط مدمن تدخين التبغ» في عام (1960) هجر بارت الرواية التقليدية الى كتابة الرواية التي تصور حياة الصعاليك والمتشردين ومغامراتهم المتنوعة ولم يعد منذ ذلك التاريخ ينظر الى الخلف. ويقول بارت «أنه كان يستطيع رسم الخطوط المحددة لمعالم كل رواية على حدة من رواياته الأولى على بطاقة فهرس صغيرة قبل ان يشرع في كتابتها، فأن العقد أو الحبكات البيزنطية وابطاله الباحثين عن المعرفة في كتبه المتأخرة أصبحت تملأ مساحة اكبر بكثير عما كانت عليه.

ولقد قال أحد الذين قدموا كتاب «الوسيط مدمن تدخين التبغ» في مجلة أدبية أنه يتضمن حبكة اكثر تعقيدا من حبكة تحفة «توم جونز» التي ألفها الكاتب الروائي العملاق هنري فيلدنج (1707 ـ 1754)، أما رواية «الوهم» فهي قصة معقدة ملتوية في اطار حكاية مبتكرة. فأن البطل جايلز جووت بوى يجول في بيته كمبيوتر عملاق.

وفي رواية «خطابات»، وهي أحدث كتبه، فان بارت يعيد صياغة معتقده الادبي الماضي بأكمله. فجميع الشخصيات القديمة والموضوعات وتقنية القصص قد اعيد تقديمها جنبا الى جنب مع بعض الشخصيات والموضوعات والتقنيات الجديدة، على امتداد فترة من الزمن تطول الى مائتى عام، الأمر الذي أتاح للمؤلف فرصة تأمل ماضي أمريكا التاريخي من جديد كما أمده بمفهوم ـ «صعود وهبوط ثم صعود الرواية» ـ وكذلك الالآم التي يضيق بها صدر الأنسان من آن الى آخر.

والحديث الذي يجري في هذه المقابلة بين أنجيلا جيرست وجون بارت هو الأول بعد انصرام سبع سنوات متتاليات.

جيرست: أعتقد أنك تجد في مهنة الفنان عملا ملائما يرضيك. . . .

بارت: بدون شك، فيما خلا حينما يكون العمل على نقيض ما هو عليه، والحمد لله أن هذا لايحدث كثيراً. أنى أستطيع أن أترك التدريس غدا، اذا ما كان هذا جائزا أو محتملا بدون تضحية عظيمة على حساب مستوى معيشتي والأمن المالي الذي أتمتع به. ولكني سوف أفتقده حقا، ولكن دونما أستشعار بالأسى واذا ما عرفنا أن كتبي لاتتمتع برواج واسع الانتشار من الناحية التجارية، ينبغي لي أن أزجي الشكر الى هؤلاء الذين أتاحوا لي فرصة العمل الأكاديمي في الجامعة، وأني لأقوم بالتزاماتي نحو هذا المركز بكل نشاط وفعالية وحيوية، واني لعلى يقين أني أحقق هذا بنجاح. فرواية «الخطابات» مثلا، هي نمط المشروع الذي يمكن أن أضطلع به بالدعم الموسع الذي تقدمه لي الجامعة. فلقد استطعت أن أكتب روايتي «الملهى» و «الوهم» وأنا أدرك ان لا هذه ولا تلك سوف تعود عتى ناشرها ولا على مؤلفها بقدر عظيم من المال. والموسرون، الذين لايعتمدون الا على ثرائهم الخاص، أو الفقراء الذين ينتظرون خيراً، أو الذين يتلقون معونات منتظمة مطردة. هؤلاء فقط هم الذين يستطيعون أن يحققوا ذلك، والنوع الثاني هو الذي يأتي بي الى الثالث فإن الأعانة التي من هذا النوع لهي بالتأكيد اعانة مشروعة لها ما يبررها، فهي مثل المنحة العلمية التي تقدم للبحث، أو البدل أو التعويض أو المقابل فهي الشيء نفسه. اننا جميعا في جامعة جونز هوكنز خليقون بأن نكرس 50٪ من وقتنا لطلابنا و 50٪ لأبحاثنا. وبالتأكيد فهذا هو ما أفعله. وأني أعد نفسي محظوظاً حظا موفورا أن أكون قادرا على أن أقضى نصف حياتي أمارس العمل الذي أجيده اكثر من غيره، فهو العمل الذي يشبع رغباتي ويرضى طموحي كل الرضا، وفي الأقل يرضى آخرين بعض الرضا. ولايصيب أحداًبضرر أو يلحق به أذى ـ الأمر الذى يتيح لى بطريقة أو باخرى أن أقوم بعملى حتى لو لم أكن قد تلقيت عنه أجرا. حتى ولو نلت المقت والغضب أو تعرضت للضغوط والظلم.

جيرست: أنت تصرح قائلا بأنك لا تستمتع بالمقابلات.

جون بارت: انى لا أشعر أية متعة فيها عادة.

جيرست: ما الذى يحملك على الظن بأن الكثيرين يشاركونك هذا الشعور؟

بارت: ليس من قبيل الخجل أو الحياء بالتأكيد، ولا حبا فى العزلة والانطواء أو البعد عن الناس، فيما يخصنى بالذات، فلا شك أن ذلك السلوك مرجعه طبيعة عملى الذى يتركز على الكلمة المدروسة وليس من طبيعة عملنا التفكير الجزافى العفوى. مجالنا هو الطريقة التى تحقق عملنا مثلما يحققه بالكلمة المطبوعة. ان التحدث الى جماهير القراء شىء ممتع وشائق. والمسارة ممتعة وشائقة أما المسارة بهدف التسجيل . . . . . فلا.

جيرست: ومع ذلك فقد قبلت المسارة بهدف التسجيل.

جون بارت: كما يقول السيد المسيح عليه السلام عن يوم السبت. ان هذه القواعد قد خلقت من أجلنا ولم نخلق نحن من أجلها. فا لان وقد أنجزت رواية طويلة تثيرنى فقد غدا المجال الان يسمح لى بالتحدث عنها وأنا بمنجاة من سخط ربة الفنون والشعر ودون التعرض لفقد ان الخظوة عندها.

جيرست: هل سنتحدث اذن، عن الرواية الجديدة؟ ماذا عسىٰ أن

يكون اسمها؟

بارت: اسمهـا «الخطـابـات» و«سبـع قبعـات، من فضلك» هو عنوانها الفرعي، وهي رواية مكتوبة بشكل سلسلة رسائل من الزمن الغابر، أنشأها سبعة اشخاص من المهرجين والحالمين كل منهم يتوهم نفسه حقيقة واقعة.

جيرست: الى أي حد تعتبر «روايتك القديمة» هذه معاصرة؟

بارت: أظن أنـه لو كتب مؤلف روايـة بشكـل سلسلة من الـرسائل ذات صبغـة معـاصـرة حقا، فيجب ان تكون من حيث الشكل في صورة خطابات منسوخة على الآلة الكاتبة متبادلة بين المتراسلين، بدلا من ان تكون مصاغة في أسلوب الخطابات المتأنقة التي في رواية «باميلا وكلاريسا» ورواية «كوريين ودلفين» وغيرهما.

جيرست: وهل انت ألفت رواية «الخطابات» على الآلة الكاتبة؟

بارت: لا، فأنـا لا أكتب روايـاتي على الآلـة الكـاتبـة، لأني لا استطيـع الكتـابـة على الآلـة الكاتبة سواء كانت الكتابة قصصا أو اجـابـات عن اسئلة في مقـابلة. اني اكتب على الآلـة الكـاتبـة بالبحث أولا عن الحـرف المطلوب ثم بعـد ذلك النقر عليه بأصبع واحـدة ثم هنـاك شيء آخـر ـ صوت نقـرات الكـاتبـة يزعجني ويضجـرني فأنـا لا أحتمل سوى صوت الأقلام والأقلام الرصاص وهي تنسـاب على القـرطـاس ـ انـه صوت خاطف ـ بينمـا طقطقة الآلـة الكـاتبـة تشـوش على الشخص الذي لا يكون بطبيعته كاتبا على الآلة الكاتبة. ومن ثمة فأنا امارس الكتابة العادية وبهذه يتاح لي تدفق تيار جميل يجعل الجمل والقصص كلها اطول مما يجب ان تكون عليه.

جيـرست: هل تشعـر أن هذا التـدفق يربطك ربطاً مباشرا بأصول هذه الـروايـة، بروايـات الخطـابـات الطـويلة للكـاتب صمـوئيل ريتشاردسن في صور وأساليب لا تحققها الآلة الكاتبة؟

بارت: اني أعتقـد أنـه اذا ما قدر لي ان اتعلم التأليف على الآلـة الكـاتبـة فسـوف اكتب جمـلا أقصـر وكتبا اكثر اختصاراً وهذه هي الفـوائـد التي يحتمـل أن أجنيهـا. أمـا الاشيـاء الأخـرى فهي تتساوى. ولكني لن أتعلم فقد بلغت من الكبر حدا يحول بيني والتغيير.

جيرست: ألم تحاول قط من قبل؟

بارت: لقـد حاولت خطـابـات على الآلـة الكـاتبـة ولكن هذه الخطابات كانت دائما تترك في نفسي انطباعا في النهاية بانها هشة تنقصهـا القـوة والصـلابة وتتصف بالجفوة والعداء، الامر الذي لم يكن ليخـامـرني حينمـا اكتب بخـط اليد العادي ولكن هذا غريب وعجيب: ان الكتاب عنوانه «خطابات»، وهو عن الخطابات اجابة لبعض التقـاليـد القـديمـة للرواية المصاغة في سلسلة متصلة من الخطابات. والسخرية البادية في عمل مثل هذا العمل في المقام الأول هو، طبعا، انه لم يعد شخص يكتب خطابات لأي شخص آخـر. ولكن هذه الحقيقـة ذاتهـا تبدو لي أنها تجعل من المناسب والـلائق أن يؤلف الكـاتب رواية خطابات من أجل السبب نفسه، أعني التغييـر من أجـل التغييـر، بأن يجـد كاتب ما يغـريـه في أن يكتب روايـة طويلة، أوحتى روايـة قصيـرة، أوحتى رواية في هذا الوقت من الزمان. كان من المقبول والجائز ان يعين أولا ثم يبدع الـروايـة، ولكن ما كان الكـاتب غيـر عائش في هذه الاثنـاء لكي يبدعها فلا بأس ان يكون أمرا مقبولا أن ينجز العمل الكبير ليكون الاخير، في الأقل، تأسيسا على عرف واحد للرواية.

جيرست: وهكذا فأنت تشعر أنك قد عدت الى الخلف في الأقل....

بارت: لقـد عدت الى الخلف في الأقـل الى اصـول ذلـك النوع الأدبي ـ الرواية، وهذا صواب وصدق.

جيرست: ومن هم المتراسلون في رواية خطابات؟

بارت: واحـد منهم هو المؤلف، وهكذا يكون المتراسلون السبعة ذكـوراً ولكن السـابـع (وهي في الـواقع الأول والاهـم) فهي تكتب أربعـة وعشـرين خطـابـا من ثمـانيـة وثمـانين خطابا تشكل جسم الـروايـة: سيـدة علامـة شريفة عريقة كريمة نصف رائعة الحسن والجمـال تنحـدر من أصـل سويسـري واسمها جرمين جوردن بت ليدي أمهرست والآن ترملت ونزلت مكانتها وانخفض قدرها وقلت مواردهـا وغـدت تعمـل مدرسة في كلية خيالية أمريكية من الدرجة الثـالثـة تسمى مارشيهوب ستيت يونيفيرستي في مدينة للعلم بنيت في مستنقعات الشاطيء الغربي وعليها في مقاطعة ميريلاند حيث نشأت أنا وترعرعت.

جيرست: هل ليدي أمهرست هذه أول امرأة تكون بطلة رواية لك؟

بارت: باستثناء شهر زاد في رواية «الوهم».

جيرست: لقد عرفنا شهر زاد من «ألف ليلة وليلة» ولو أننا في رواية «الوهم» نشعر أنها ذات صلة حميمة بنا اكثر كثيرا. ولكن من عسى ان تكون جيرمين جوردون بت هذه؟

بارت: ان السيـدة بت تنحـدر من كلا لورد جيفـري أمهـرست المشهـور في الحـرب الفرنسيـة الهنـدية في أمريكا، ومن علاقة غرامية لم تسجلها صفحات التاريخ بين مدام دي ستايل وصديقها الشـاب لورد بيـرون. وفي الايـام الخـوالي الطيبة كانت الصديق الحميم اللصيق لعدد من مشاهير الكتاب الروائيين في هذا القرن

من الزمان، ولقد ذكرت أن الكثير من هؤلاء قد عاشروها معاشرة الأزواج ولكن لم يكتب لأي منهم أن يولدها طفلا، لأن الحمل لم يكن قط ليبلغ غايته الطبيعية لسبب أو لآخر. وفي عام (1969) وهو فترة كتابة رواية «خطابات» تكون هذه البطلة في سن الخمسين ولها عشيق جديد، شاب امريكي، لايظهر اطلاقا حبه لها بالتبجيل والتوقير ولايبدى لها من اللطف والكياسة ما تستحق وكما يجب،انه عصراني يعتنق كل جديد، وهو شخص فاشل خبيث المنبت كما انه متطرف مسرف التطرف في حقله، انه نمط الموظف الاداري الكبير الذي يتمسك بالروتين والرسميات في بلد المستنقعات ـ ولكنه فريسة لاعتقاد زائف خاطيء يتملكه بصورة مرضية، وغير معقولة ولا مقبولة بأنه سيولد له طفل من عشيقته، بطلة المؤلف على الرغم من أنها قد جاوزت سن الأنجاب وسجل علاقتهما يخلو من كل ما يبشر بذلك. أظن أنك الآن تفهمين الفكرة وتدركينها على ما اعتقد.

جيرست: أعتقد ذلك.

بارت: ان اربعة وعشرين خطابا من خطاباتها مكتوبة الى المؤلف الذي لا يكلف نفسه مؤونة الرد عليها في غالبية الأحوال. انه لمدعاة للشفقة، أنها امرأة عجيبة تسترعي الأنتباه ورائعة، واني لفخور بأني تصورتها ثم كشفت عنها وأظهرتها للعيان.

جيرست: ومن هم المتراسلون الستة الآخرون؟ أقصد الخمسة الآخرون بعد ليدي أمهرست والمؤلف؟

بارت: بالترتيب، بعد الليدي (التي تستهل خطاباتها كل قسم من أقسام الرواية السبعة) هناك: تود أندروز، البطل العاشق لروايتي الأولى، «الأوبرا العائمة»، وهو حينئذ في التاسعة والستين من العمر، وهو يفكر في انتحار، ولكن هذا التفكير يعزى الى أسباب جديدة تماما، وجاكوب هورنر بطل رواية «نهاية الطريق» صاحب المزرعة لاعادة التعبئة، الواقعة في فورت ايرى، في مدينة أو نتاريو، في كندا، وهي ملجأ، وملاذ ومأوى للهاربين من حرب فيتنام من جنود الولايات المتحدة الأمريكية كما تضم أندرو بيرلنجيم كووك السادس الذي ينحدر من سلالة أمير الشعراء «الوسيط مدمن تدخين التبغ» في زمن حرب عام 1812، وجيروم بونا بارت براى وهو محرر مزعوم (أو مفترض) لرواية «جايلز جووت بوى» الذي يعمل في مؤسسة للكمبيوتر في لسيلى ديل في نيويورك.

جيرست: هل رواية «خطابات» في كلا المعنيين اذن، هي حروف أبجدية ورسائل مكتوبة؟

بارت: وفي المعنى الثالث ايضا. الأدب، الذي أطلق عليه أحد متحمسي السينما «هذه الظاهرة التاريخية» الممتعة، في لطف واعتدال، غير ذات أهمية ظاهرة وحقيقية.

جيرست: من الواضح أنك لاتوافق على هذا.

بارت: ان اهتمامي بالسينما ليس عظيما والسينما لاتهتم بي ولكن غالبا ما افكر في مواضع قوة كل ما هو مطبوع والقيود المفروضة مقابل الفيلم، والتليفزيون والمسرح وفي هذا الخصوص، في الاوبرا والبالية والمسلسلات الكاريكاتورية، والشريط المسجل والصوت الحي. ان بعض الاشياء بالذات يمكن عملها بسهولة بوسيلة مادية أو تقنية للتعبير الفني أسهل من غيرها من الوسائل. فالاستعارة، مثلا، تكون غير ملائمة الى حد بعيد في الوسائل البصرية المرئية، وتكون سهلة جدا وتكاد ان تكون متأصلة في الكلمات اذا ما كان الذي يستخدمها موهوبا (فقد قال أرسطو أنها الجانب الوحيد للكتابة الذي يمكن تعليمه) أن عالم الذهن كله، ما يحدث ويجري في داخل رؤوسنا: انه تحت تصرفك ورهن اشارتك في القصص الشفهي، ويمكن ان نتناوله مباشرة في الدراما حسب، وكذلك الفيلم وكل ما هو على غراره. اما المطبوعات فهي من جهة آخرى، لما كانت تقوم على الرموز فهي ايضا تحتاج الى تفسير كما تحتاج اليها الرموز أنها عامل مخدر تتكون من خطوط. أو شبيه بالخطوط أو هي مركبة من خطوط وفي حالة القصص الخيالي يسلك الراوية أو «القاص» طريقا وسطا. فهي القلب أو الشكل الفني أو التقني الوحيد في الفن الذي لا يخاطب أية حاسة من الحواس بصورة مباشرة. ان المطبوع يتناول اسماء الاشياء المصاغة في رموز شفرية على وجه الحصر بدلا من تناول الاشياء نفسها واشباهها الحسية. فلاشك أن هذا هو السبب الذي من اجله غالبا مايثيرنا الفيلم حتى لو كان من الدرجة الثالثة، حتى البكاء أو الضحك، بينما الرواية العظيمة لاتكاد تؤثر هذا التأثير، خاصة البكاء. كم مرة بكيت أنت وسحت دموعك على صفحة مطبوعة؟

جيرست: أية رواية عظيمة؟ ان رواية عوليس تقوم ثابتة على رف الكتب عندي، لاتمسها يد، ولكن رواية أنا كازيوتا تحتاج الى دعامة تسندها على كلا الجانبين، وقد تهرأت من البكاء عليها..

بارت: بدموع أو بدون دموع، يستطيع القصصي الخيالي العظيم أن يغير حياتنا، ويوجهنا في سلوكنا. ولم يحدث لي في حياتي قط أن أثر في فيلم هذا التأثير. من الجائز أن أتحرك واتحدث بصورة مختلفة اختلافا طفيفا لبضع دقائق بعد مغادرتي لدار السينما حيث أكون قد شاهدت فيلما مؤثرا، ولكن عند

وصولي الى منزلي أكون قد عدت الى سابق عهدي هادئا سويا، لم يترك في الفيلم أدنى أثر، لأني كنت متحمسا للافلام وقد يكون ذلك اعترافاً من جانبي بقصوري وعجزي في هذا الميدان.

جيرست: ما الموضوع الذي تتناوله في رواية «خطابات»؟

بارت: كل ماسبق ان ذكرته، لسبب واحد. أعني المعاني الثلاثة لكلمة «خطابات»، والكلمة مقابل الصورة في العمل الفني، والمرأة المسنة تستطيع أن تحمل بطفل جديد في هذه الساعة المتقدمة من الحياة، واذا ماجاوز هذا هل سيكون المولود وحشا أو متخلفا أو ماذا؟ ان طفل مدام دي ستايل الاخير كان أبله. لقد أطلقت عليه هي وزوجها السويسري الشاب «نحن الصغيران» وادعيا أنه امريكي، واخترعا والدين وهميين له: هما مستر ومسز جايلز من بوسطن...

جيرست: لقد استغرقت منك وقتاً طويلاً في تأليف رواية «جايلز» «تبغ الحشيش» الحشيش،اني اعتقد أن كلاً منهما استغرقك أربع سنوات.

بارت: لابد أن يمضي المرء وقتاً طويلاً كافيا ليبدأ من لاشيء ثم يحصل على درجة جامعية في أي علم.

جيرست: من الواضح أن رواية «خطابات» استغرقت وقتاً أطول. وقد ظهرت رواية (الوهم) في عام 1972...

بارت لنقل سبع سنوات لأن الرواية تبلغ سبعة أعوام وهي الكتاب السابع لي. لابد من وقت طويل طولا كافيا ليبدأ الانسان من لاشيء ويصبح محاميا أو مهندساً معماريا أو طبيباً ثريا! ولابد من وقت طويل طولا كافيا لتنجب طفلاً وتعيش حتى تراه في المدرسة الابتدائية!

(جيرست): وهل رواية «خطابات» ملحمة؟)

بارت: انها مقاطعة متوسطة المساحة وعلى كل، انها غنية سخية تتسم بالامتلاء والوفرة وفرة كافية تتيح لعنوانها أن يطبع في اعلى الكتاب حيث يحمل عنوانه واسم مؤلفه واسم ناشره بدلا من طبعه في أسفله. هل يساعدك هذا على فهم واقع الكتاب؟

جيرست: ومع ذلك فقد ذكرت من قبل انك لاتؤثر الروايات الطويلة ولاتحبها.

بارت: وهل تتساوى كل الاشياء الأخرى. بالتأكيد لا. ولكن ولاء الكاتب كما يقول وليم جاس هو في النهاية ليس لنفسه كمؤلف ولا لقرائه.

ان ولاء الكاتب فكرى للموضوع ـ وهو جنين في الرحم لما يولد. ومعذرة للاستعارة. ان بعض الموضوعات يتحتم أن تكون قصصا صغيرة موجزة. لقد كتبت قصة ذات مرة طولها عشر كلمات! والبعض الآخر تتطلب أن تكون رواية قصيرة وهي ما يطلق عليها novella وهي قصة قصيرة اطول من المعتاد وأكثر تعقيدا وتركيبا، هذه المساحة من القصص البهيج الغامض، غير الكاسد تجاريا، وفي الوقت نفسه أطول من أن يتقبله الناشرون. فبعض القصص يتحتم أن يكون موجزا على نهج روايات فلوبير ونسجها. والبعض الآخر يستلزم أن يكون ضخما من مثل روايتي «جارجانتوا» و «بانتاجرويل» أو رواية الكاتب بيرتون: «تشريح السوداء» أو روايته الآخرى «ألف ليلة وليلة» بما تحتويه من ملاحظات مجنونة. أو رواية: «كلاريسا» لمؤلفها ريتشاردسن بما تحتويه من الخطابات التي بلغت خمسمائة وسبعة وثلاثين خطابا بينما روايتي الهزيلة لا تضم سوى ثمانية وثمانين خطابا. انها كتب يستطيع القارىء أن يجول حولها، يقوم بجولات متنوعة، يدخل ويخرج دون أن تتحكم فيه عادة.

جيرست: وهل رواية «خطابات» شبيهة بذلك؟

بارت: حسن، لا، فأن رواية «خطابات» قوية فعالة، حقا ولكنها ليست هزيلة، فيما خلا اذا تصورت انها عملاق أنيق حسن الترتيب. اني اعتقد انها رائعة. سواء رضي النقاد أو لم يرضوا. ولكني أرجو ان تكون مرضية وعلى أي حال، انها قد طبعت ونشرت وانتهى الأمر.

جيرست: وماذا تكتب الآن؟

بارت: لاشيء.. لم يحدث لي أن أعرف سلفا ما سوف أكتبه. فلم يكن من حسن حظي أن احتل مكانة الكاتب روبرت كووفر، والكاتب بيل جاس أو غيرهم من الكتاب الذين يحتفظون بأربعة مشروعات أو خمسة يعملون فيها في وقت واحد، حتى ولو لم يكونوا يعملون فيها معا في آن واحد. فهناك دائما واحد من الاعمال يجرى فيه العمل وبجانبه آخر قريب منه للعمل في حينه. وفي حياتي كانت المرة الوحيدة التي عرفت فيها مسبقا ما أنا مقدم على عمله عقب العمل الذي أباشره، كانت حينما كنت أقرأ مسودات الطبع وهي التجارب الأولية. فأن قراءة هذه التجارب لها تبعتها الخاصة وأثرها الجميل. ففي هذه القراءة يشعر القارىء أنه يمارس الكتابة، بينما هو طبعا، لايمارسها. انها لا تتطلب منك اية قدرة خلاقة، وهكذا يكون خيالك حرا طليقا يسرح في الآفاق على هواه. ولكني من الآن فصاعدا سوف ابدأ بأن أعد مذكرات لنفسي عندما يكون الكتاب الجديد قد تم حقا، وبعد ان تكون سورة حمى المقابلة التي تجري بعد انجاز التأليف قد انتهت، وهكذا.

جيرست: لقد قلت أن رواية «خطابات» ضخمة ضخامة كافية

تحتم ضرورة طبع عنوانها أفقيا على ظهر الكتاب الحافل عنوانه واسم مؤلفه واسم ناشره. فهل هذا يجعله أطول من كتاب «مدخن تبغ الحشيش» الذي يبلغ عدد صفحاته ثمانمائه صفحة؟

بارت: حسن، أنا لا أقيم تقديري على الصفحة المطبوعة، ولكن تقديري يكون للنص المكتوب على الالة الكاتبة. فعند انجازي لرواية «مدخن تبغ الحشيش» في عام 1959 كانت ابنتي كريستين في الصف الثالث الابتدائي على ما أظن. وكتبت مقالا تقول فيه: «ان اسم الكتاب الجديد هو «مدخن تبغ الحشيش» ويبلغ عدد صفحاته 1932 الف وتسعمائة واثنين وثلاثين صفحة.» وحينذاك كانت حسب تقديري، تتحدث عن النص المنسوخ على الآلة الكاتبة. فاذا ما كانت تتحدث فعلا عن هذا النص، فحينئذ تكون «خطابات» أقصر، كما كان ذلك شعوري فأني اتذكر، ايضا،

ضخامة المخطوط. فأنت تعلمين أن الناس الذين يتناولون الكتب في غير صورتها المطبوعة قد يكونون مهتمين بمعرفة انه حين يكتب الكاتب روايته على الآلة الكاتبة، في حجم رواية «باملا» مثلا أورواية تشيسابيك لمؤلفها متشنر أورواية «مدخن تبغ العشب» أورواية جايلز جووت بوى ويقوم الناشر بطبعها على ورق سميك فأن النسخة الواحدة سوف تصبح كومة من الصفحات المكتوبة على الآلة الكاتبة. اني أتمتع بذاكرة ذات حاسة لمس قوية بالاضافة الى ذاكرتي بأرقام الصفحات، وبضخامة مخطوط «مدخن تبغ الحشيش» وحجمه على الآلة الكاتبة وكذلك كتاب «جايلز» فكل منهما كاد يبلغ نصف المتر في ارتفاعه. واني لأتذكر عملية وضع مؤلف مثل هذا في صندوق، والشعور الرائع الذي يستولى على الانسان وهو يودع جهد أربعة أعوام من حياته في صندوق يرسله بالبريد، ولكن رواية «خطابات» ليست في هذا الطول.

جيرست: من هم قراؤك؟ لمن تكتب؟ واذا ما كنت تكتب لأحد....

بارت: اني لا أفكر في قرائي كما يجب. انها دائما تكون مفاجأة لي اذا ما طرح علي سائل ذلك السؤال القديم. فمن الواضح ان الكتاب يجب ان يكتبوا للقراء.

جيرست: حسن، ربما يكون القراء هم الذين يقولون بهذا الرأي.

بارت: اني ليخامرني شعور بأنه بظهور النزعات العصرية في مستهل هذا القرن أن الكتاب توقفوا عن التفكير في ذلك كثيرا. ولكن سرعان مايشدهني حقا حينما يسألني سائل: «ما نوع القارىء الذي يكون في عقلك حينما تكتب؟ لأني أتحقق، وليس من حيث المبادىء الجمالية، أني حقا لا أفكر فيمن يقرأ لي. ان الكاتب دونالد بارثيليمي، ذات مرة، أعطى طلابي اجابة رائعة عن ذلك السؤال وكانت اجابته فورية ومفصلة: لقد نجح في الحقيقة والواقع في هذه الأجابة حينما قال يصف امرأة: «انها تبلغ من العمر ثلاثين عاما. ولقد انفصلت عن زوجها بالطلاق ولكنها مازالت على صلة طيبة مستمرة معه «وجعل يتحدث ولا يتوقف عن هذه الظروف العجيبة.»

جيرست: اذن يمكن القول أنه ليس لك «قارىء مثالي» في العالم الخارجي فيما وراء الذي تكتب عنه، ويسرك أن تصل اليه؟

بارت: لم اشعر يوما بهذه الضرورة خاصة في الماضي، ولكني أشعر بذلك الآن الى حد اكثر بكثير. ان الكاتب يجب ان يكون لديه مثل هذا النمط من القراء المثاليين الذين هم شخوص حقيقيون فعلا وحقا، يدرك ما فيهم من فروق بين بعضهم البعض، من حيث الذوق، ويدرك أيضا أنه اذا لم يصل اليهم فسوف لا يكون قانعاً ولا راضيا بما يكون قد كتبه. فلابد وأن يكون شيئا رائعا أن يكون للكاتب وسيلة يتوسل بها للتأكد من صحة ما يكتبه وصدقه ومدى نجاحه فيما أنجز، ليس تأسيسا على خياله بل اعتمادا على الوضوح والجلاء من جانبه وكذلك طموحه. ولكن هذا القارىء يجب ان يكون حميم الصلة به، مثل زوجه مثلا، أو شخصا آخر تربطه به مثل هذه العلاقة الحميمة القوية الشخصية. ولسوف يكون حظاً سعيداً اذا ما اجتمع الاثنان في واحد. ان شيللي يشكل هذه الشخصية بالنسبة لي الآن، ولكن هذا شيء جديد كل الجدة ومن ثمة فأنا أتوق الى تنميته وتطويره بكل متعة وسرور. ان رواية «خطابات»، في الحقيقة مهداة الى شخص شيللي لتسجيل تقديري لها. انها طالبة سابقة عندي، وزوجتي الحالية. وأحسن صديق. واني اكتشفت هذا في العام الماضي بعد سبع سنوات من العمل والجهد بدون الحاجة الى اللجوء الى تزويدها بما يقويها أو يعززها أو يغير من سمتها فطلبت اليها ان تقرأ البروفة النهائية من رواية «خطابات» قبل أن نشرع في نسخها النهائي على الآلة الكاتبة لأن زوجتي محررة من الطراز الأول، لاتفوتها حيلة ولاتفتقد البراعة حتى ولو كان المخطوط يربو على الألف والمائتى صفحة.

جيرست: ومادمت تذكر الحيل، ألم تكن أنت المحب للمزاح الذي أطلق تلك الأشاعات عن موت الرواية الوشيك الوقوع؟

بارت: لا، لقد كان ريتشاردسن هو الذي أطلق تلك الأشاعات فهو مبتدع الرواية التي تجيء في صورة خطابات (وهكذا فأنه بمعنى من المعاني، ومن بعض النواحي والى حد ما مبتدع الرواية

بوصفها جنسا أدبيا شعبيا) كان أيضا أول كاتب قدر له أن يتحدث عن موت الـرواية! ان صديقة من أصـدقـاء ريتشـاردسن، وهي الليـدي جونتـاجـو، أرادت بعـد نجاح رواية باميلا، ان ينشر رواية لصـديقـة لهـا. وأجاب ريتشاردسن في خطاب (ملائم تماما) قال فيه: «ان بائع كتبي، اندروميللز، يقول لي أنه أتى حين من الدهر اراد فيـه كل شخص ان ينشـر شيئـا من هذا اللون من الأدب ولكنه الآن أصبح بدعة بالية. فقد فقد الجمهور تذوقه له.»

ان الأمـرين اللذين تجب ملاحظتهمـا هما أولا ان ريتشاردسن لم يكن هو القائل بأن الرواية قد ماتت، لقد كان الناشرون هم الذين قالـوا بذلـك والأمر الثاني ان هذه الملاحظة لم تكن ملاحظة بريئة ساذجة ولا صريحة صادقة. لقد كان يقولها ليلقى بشخص ما من على كتفيه. شخص أراد منه أن يصنع له جميلا لم يكن هو يرغب في أن يصنعه. واني ليخامرني الشك بأن تاريخ موت الرواية حافل بمثل هذا النوع من الدوافع المزدوجة.

جيرست: هل موت الرواية، مثل موت شهر زاد سوف يتأجل الى الأبد؟

بارت: انني لأرجو ذلك. فأن ريتشاردسن لم يكن على الرغم من كل هذا الأول الذي يفقد الأمل. فان نصا من أقدم النصوص الأدبيـة التي لدينـا وهـو برديـه يرجـع تاريخها الى عام 2000 قبل الـمـيـلاد كانـت قد تضـمـنـت شكـوى كاتب بأن اللغـة قد استنفـدت اغـراضها من قبل. والشكوى تبدو مثل قول دوبالد بار تيليمي في رواية سنو هوايت ويجري النص على هذا النحـو: «أين الكلمـات التي ليست هي الكلمـات التي استنفـدهـا الشعـراء من قبل؟ كيف وأنى لي أن أجد شيئا جديدا، وأسلوبا جديدا، لأعبر عما أريد التعبير عنه وأقول ما أبغي قوله، حينما تكون كل الأساليب قد فرغت وابتذلت، وبليت على أقلام أسـلافي؟» ان هذا النص هو فعـلا، وفي الـواقع أقدم نص أدبي. ومن ثمـة نستطيـع أن نزعم أن هذا الجنس الادبي المـائت سوف يتمتع بموت طويل سعيد.

في العدد القادم

ملف خاص بالروائي: وليم كولدنك

لمناسبة فوزه بجائزة نوبل

تقرأون فيه دراسات في فنه الروائي ونموذجاً من أدبه:

عنصر الحيوية السري لدى وليم كولدنك

البحار والقطرس

الرحيل الى المركز

اضافة الى الفصل الاول من روايته: (پنجر مارتن)

الحـــد الاخـــير
العــوالم الثــالثــة واغــراء الغـــرب

« La Derniere Frontiere »

Les Tiers Mondes et la tentation de l'Occident

صوفي بيسي
Sophie Bessis

عنـوان مثيـر لكتـاب يتحـدث عن المشكلات الاقتصادية التي تجابه العالم الثالث ، بل قل العوالم الثالثة ، لا في علاقاتها فيما بينها حسب ، وانما في علاقاتها مع القوى العالمية أيضاً.

هل أن الهـوة التي نشأت بين البلدان التي عرفت الغنىٰ حديثـا وبين البلدان التي تعـاني من الفقـر الازلي ستتلاشىٰ ذات يوم كما يتنبأ بذلـك المنظـرون للتنميـة المـرحلية ؟ يقع الكتاب في 299 صفحـة ويحتـوي على مقـدمـة وثـلاثة فصول وخاتمة مع جداول اقتصادية ملحقة في آخر الكتاب.

يحمل الفصل الاول عنوانا « البلدان موضع الاعجوبة رسمياً » فمن هي هذه الاقطـار السعيـدة؟ انهـا وهذه هي القاعدة قلة قليلة تكـاد تشكـل اتحـادا مغلقـا ـ وتسمى رسميـا بالـدول الصنـاعيـة الجديدة . ويبلغ عددها عشرين قطرا حسب احصائيات المصادر المختلفـة . كمـا أن (الـدن كلوزن) Alden Clauzen ، رئيس البنك الدولي ، قد احصىٰ مؤخراً « بلدان عديدة أصبحت صناعية بسـرعـة هائلة مثلهـا في ذلـك مثـل اليـابـان خلال العشـرين سنة المـاضيـة » ويخص بالـذكـر كوريـا والبرازيل والمكسيك وماليزيا وغيـرهـا . تحتـل هذه البلدان مكـانـة مرمـوقـة في الانتـاج والاستثمـارات والتبـادلات العالمية ، وخرجت عن نطاق التعريف التقليدي للبلدان النامية إذا انها تمضي بلا هوادة ولا انقطاع .

كمـا ان عشـرة بلدان كانت بين عامي 1966 و1975 قد حققت ثلاثة ارباع التنمية الصناعية التي سجلت في العالم الثالث وكانت حصـة البـرازيل وحدها ربع الكمية . ومن بين 123 بلدا أحصيت عام 1980 حقق النشاط الصناعي في عشرة بلدان فقط من العالم الثـالث اكثـر من 20٪ من اجمـالي الانتاج القومي واكثر من 20٪ من الصـادرات الاجمالية . وهذه البلدان هي البرازيل والارجنتين والمكسيـك وكـولـومبيا من امريكا الاتينية ومصر من افريقيا وكوريا الجنوبية وتايوان وهونك كونك وسنغافورة والفلبين من أسيا .

وتحـاول المؤلفـة عبر هذه الارقام والنسب المدهشة اقناعنا بأن هذه البلدان هي فعـلا قيـاديـة في الميـادين الصنـاعيـة والانتاجية. وفي عالم الاقتصاد يتصرف العالم الصناعي كمدير مدرسة يوزع الثواب والعقاب ، فهو الذي ينتخب صفوته على اعتبار ان مفاتيح المعرفة والسلطة رهن يديه . وحينما نالت بلدان الجنوب نوعا من الـرفـاهيـة كفت عن كونهـا تمثل أبناء النظام الرأسمالي الاعزاء . وبعـد أن تعـدد الكـاتبـة البلدان التي تعد صناعية جديدة ، تلقي الضوء على تلك التي تليها في المرتبة الثانية . ويمكن تقسيم هذه البلدان الى صنفين : البلدان ذوات الـدخـل النفطي او المعـدني التي ترفعها وارداتها الى مستوى رفيع والبلدان « العظمىٰ » نصف الصنـاعيـة للعـالم الثـالث . وتـركـز المؤلفـة على ثلاثـة من تلك

البلدان وهي الهند ومصر والصين التي تحتل تصنيعاً بعيدا عن (الأعاجيب) .

ان الغربين الذين أضرتهم اسعار البنزين يرون في كل أغنياء العالم الثالث شيوخاً للبترول . لقد برز شرق الأعاجيب وألف ليلة وليلة منذ عشر سنوات في ضمائر الاوربيين .

وفي ضوء هذه الملحوظات يبدو إذن ، أنه لا الثروة المكتسبة حديثا ولا اي تطور صناعي يمكن ان يضمنا نمواً اقتصاديا سريعا . وبالنظر الى قدم وسائل الانتاج القائمة واستحالة مجابهة المشكلة السكانية ومشكلة طبقة الفلاحين في آن واحد فان العديد من بلدان العالم الثالث تبتعد كثيراً عن الطابع الذي يقترحة العالم الصناعي لكي تكون بدورها قدوة للعالم (النامي) .

أما الفصل الثاني من الكتاب فقد كان بعنوان (تدويل التطور المتفاوت) . وقد استهلته الكاتبة ببعض الابيات الشعرية التي اقتبستها من (الحياة الباريسية) لـ (أوفينباخ)Often bach حيث تقول :-

« أنا برازيلي ، بحوزتي ذهب
وأنا قادم من ريو دوجانيرو
اكثر غنى من اي وقت مضى
باريس قد عدت اليك ثانية !
آه باريس ، باريس !
لقد كسبت
مبالغ هائلة من النقود
وجئت كي تسرقي مني
كل ما سرقته هناك !
آه ، أنا برازيلي ، الخ . . .

تقول المؤلفة في هذا الفصل ان الجنوب اليوم لم يعد كما عليه بالامس ، اذ ان العديد من بلدان العالم الثالث يتمتع بالطاقات الهائلة ليتكيف والنموذج التصنيعي الذي يقترحه الشمال . والواقع ان نجاح البعض في هذا المسعى في ما يفشل آخرون ليس وليد الصدفة . فلو تفحصنا عن كثب كيف تكونت التنمية الاقتصادية لبلدان مثل البرازيل او كوريا وما هي القواعد التي ترتكز عليها قوتها لعرفنا انها تستجيب لسلسلة من الشروط لم تفلح الدول الاخرى في جمعها للوصول الى التنمية ذاتها . غير ان الموقع المتميز الذي تحظى به « البلدان موضع الاعجاب رسميا » مدين لاسباب سياسية وستراتيجية واضحة . فرغم النزعات التي قد تنفجر مع المراكز الامبريالية لاسباب تجارية بحتة ، فأن تلك البلدان هي حليفة دائمية مع « العالم الحر »

وتستخدم في الواقع أما كقلاع ضد الضغط الذي يمارسه المعسكر المعادي أوكقواعد تنطلق منها المشاريع السياسية والتوسع الاقتصادي للاجهزة المركزية . ثم ان البلدان التي هي في طريق التصنيع تبتعد كثيرا عن الصور التقليدية للتخلف .

ان نهاية القرن العشرين لا تشبه القرن التاسع عشر الذي شهد ميلاد المكننة الصناعية والذي جعل العمل اشتراكيا والذي شهد أيضاً قيام الامبراطوريات الاستعمارية . كل شيء قد تغير الاّ الجوهر ، اي صيغة الانتاج المسيطرة . بيد أن هذا يعد مؤشرا واضحا للطاقة المدهشة في التكيف ، إذ تطورت اشكاله بموجب تقلبات التأريخ . كما ان من مظاهره المعاصرة لاتتناسب دائما مع الصورة الجامدة التي تكونت لدينا عنه سابقا .

أما على السلم الكوني فأن التطور المتفاوت ، وهو محور الفكر الاقتصادي للعالم الثالث ، فواضح جدا حتى ان التذكير به قد يعد من قبيل الابتذال . هناك رابطة عضوية بين الشمال والجنوب ، بين المركز ومحيط الدائرة . أن غنى البعض يتضخم على حساب فقر الغير ، ولكن مهما كانت الهوة واضحة بين الشمال والجنوب فأنها لا تلخص وحدها مجموع مشكلات التطور . فالاختلافات الاقليمية في مستوى المعيشة داخل بلدان الشمال نفسها قد تلاشت اليوم ، بل انها قد اختفت كليا في البلدان الغنية ، أما بقاء هذه الاختلافات لبضعة عقود في مناطق كاملة من اوربا وامريكا الشمالية فيعني ان هذه الظاهرة كانت تشكل ولفترة طويلة حقيقة مرة . وما زالت هذه المشكلة قائمة بالنسبة الى البلدان الواقعة على حوض البحر الابيض المتوسط حيث يترجم الانغلاق بعبارات الشمال والجنوب بين صقلية وميلانو والاندلس وكاتالان . والاعتراف بهذا التفاوت ضروري من اجل فهم التخلف الذي اصبح التفاوت يشكل واحداً من مكوناته ، كما أن هذا التفاوت يتخذا ابعادا قارية واقليمية ووطنية على صعيد العالم الثالث . فما اوسع الهوة بين صناعي مَنْ ساوباولو ومزارع من ساحل النيجر ؟

ان هذا التطور ينبئ أيضاً ولو بشكل متردد الان بامكان اعادة توزيع جغرافي للاقطار الصناعية الرئيسة في الكرة الارضية ، لا لأن الشمال كما هو عليه في الواقع قد فقد هيمنته ، ولكن لأن « الدول موضوعة الاعجاب رسميا » بعد اليابان قد شرعت تغير نطاق

سلطتها تدريجيا . فرغم مساحتها الجغرافية المحدودة ، تحاول اليابان ان تتحول الى مركز من المراكز الحيوية للنظام العالمي للانتاج والتبادل . وهكذا فقد يدخل الاقتصاد العالمي عصرا جديدا .

وفي هذا الاطار فأن التدويل الحقيقي للتطور المتفاوت لا يتلخص فقط في التوسع الجغرافي للغرب الذي انتهى بايجاد حدوده ، ولكن يجد اليوم تغييره في طاقة البرجوازيات الجديدة في خلق عوالمها الثالثة الخاصة بها على غرار من سبقها من البلدان الصناعية .

أما الفصل الاخير الذي كان بعنوان « حدود النموذج » فقد جاء فيه ان « البلدان موضع الاعجوبة رسميا » قد حققت نجاحا رائعا ، وهي في محاولتها استنساخ شروط النجاح الاقتصادي للعالم القديم ، تأمل آجلا أم عاجلا ان تقتحم أبواب البلدان الفقيرة . ولكونها ما زالت تحتل محيط الدائرة بالنسبة الى النواة المركزية فأنها تعد هذه المرحلة انتقالية كلما قويت قاعدتها ، وتحلم بتقسيم جديد للعالم قد يرضي حب السلطة عندها .

ونظرا لأن تلك البلدان تدفع باستغلالها لشعبها ولجزء من اراضيها الى حدود الممكن تبعا لحاجات ومتطلبات النموذج فأن الصفوة فيها ، تحاول أن تخفف من تصاعد الكبت بواسطة نظرية المنافع المؤجلة للتقدم الاقتصادي بحجة ان المجتمع بأكمله سينتفع من ذلك ولكن بشرائح متتالية ويفرض « التضحيات » على اغلب طبقات العمال في العالم الثالث التي تعاني من بؤس حالي يشكل رخاء المستقبل . أما الطبقات العمالية الاوربية فهي أيضاً تعاني في حينها من ظروف لا انسانية قبل ان تصل الى ملاذ المجتمع الاستهلاكي ! وبموجب هذا المفهوم فأن المتأخرين الذين من المؤمل أن يصبحوا ذوي شأن لن يكونوا الاولين ولكنهم سيتمكنون يوما ما من الوصول الى هذه البرجوازية الصغيرة التي تميز المجتمعات الصناعية .

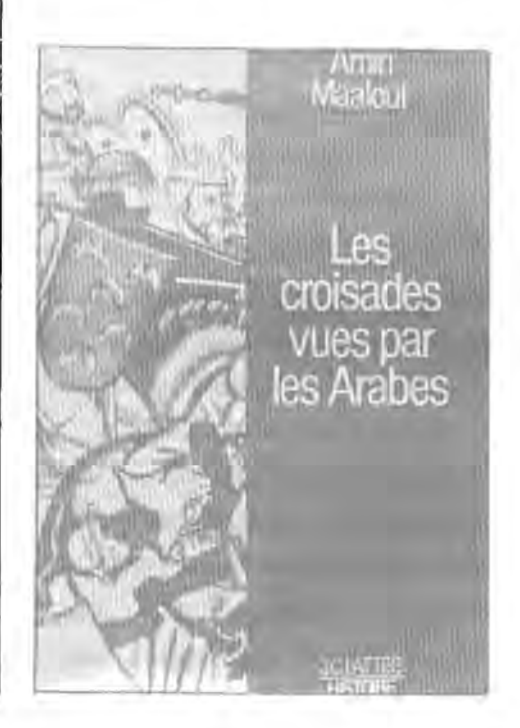
لقد حققت البلدان موضع الاعجاب رسميا نجاحا يفوق جميع التوقعات . انها تشكل اليوم ، بالنسبة لعدد من البلدان العالم الثالث نموذجا تحسد عليه بمقدار ما يبدو هذا النموذج أيسر بلوغا من الرخاء البعيد والمتغطرس لبلدان الشمال .

ان صورة البلدان « الجديدة » التي هي في طريق النجاح والتي تحاول الدول « موضع الاعجاب رسميا » ان تعطيها عن نفسها مستقلة عن حقيقة ماضيها هي صورة جذابة بالنسبة الى مناطق عديدة من العالم الثالث ومن ضمنها افريقيا السوداء ، لا سيما وان اوربا الاستعمارية قد اظهرت على الدوام لسكانها وزن تاريخها « الرائع » مقارنة اياه بنقص تاريخي يشكل عائقا في وجه التقدم .

وهكذا نجد خلال الخمسة قرون الاخيرة ان سفينة كريستوف كولومبس والمركبة الفضائية ابولو لهما هدف مشترك . ان احلام الغزو وعطش الاستيلاء بالنسبة الى مغامري القرن الخامس عشر كما هو الشأن بالنسبة الى رواد الفضاء اليوم ترافق وتتغلب دائما على الرغبة في التعلم . وترتسم خلف هاتين الرحلتين المغامرتين نفس الحاجة الحيوية للغرب ولاقتصاده ولثقافته في المضي قدما الى امام وتوسيع حدوده دائما ليغذي عمله ، هي ليصمد .

وفي الخاتمة تقول الكاتبة ان التطعيم الراسمالي قد دخل في ما اصطلح على تسميته بالعالم الثالث وهذه الحقيقة الواقعة تبرز في البلدان التي يقال عنها انها اكثر تقدما من غيرها . وقد اتخذ هذا التطعيم اشكالا جديدة في بعض الدول التي لم ترغب أو لم تستطيع أن تلعب دور الواجهة للنموذج الرأسمالي . ولكن يبدو أن عصر الاعاجيب قد انتهى . فهل ان البروز المعاصر للبلدان موضع الاعجاب رسميا هو التناسخ الاخير للمسيرة الرأسمالية ؟ وهل باستطاعة الرأسمالية ان تبني امبراطوريات اخرى او انها قد بلغت الحد الاخير الذي لا يمكن لاي توسع بعده ان يكون ممكنا ؟ .

صوفي بيسي : ولدت عام 1947 في تونس وهي استاذة في التاريخ . مارست التدريس لسنوات عديدة في افريقيا السوداء قبل ان تكرس نفسها للصحافة الاقتصادية ولمشكلات التطور . نشرت عام 1979 كتابا بعنوان « السلاح الغذائي » . وتعمل حاليا رئيسة للبحوث في مجلة « افريقيا الفتية » Jeune Atrique « الاسبوعية .
وقد قادها عملها خلال السنوات الاخيرة للاقامة في العديد من البلدان النامية في أسيا وامريكا اللاتينية وافريقيا .



الحـروب الصليبيَـة مِن وجهَـة نظـر العَـرب

«Le Croisades Vues Pan Le Arabes»

من منشـورات Jean - Claude Lattes لعـام 1983 صدر كتاب بعنوان «الحروب الصليبية من وجهة نظر العرب» للكاتب اللبناني أمين معلوف الـذي يقطن باريس منـذ عام 1976 بعـد ان غادر بيـروت . وامين معلوف هو صحفي أيضـاً وكـان فيمـا سبق مديـراً للمجلة الاسبوعيـة «النهـار الدولية» ورئيساً لتحرير مجلة Jeune Afrique (أفـريقيـا الفتيـة) التي يكتب حاليـاً مقـالاتها الافتتاحية . وأخيـراً فأمين معلوف متخصص معـروف في مشكـلات العـالم العربي وفي العلاقات بين الغرب والشرق الأوسط .

يقـع الكتـاب في 300 صفحـة وينطلق من فكـرة بسيطة وهي سرد تاريـخ الحملات الصليبية كما رآها وعاشها العرب . ويرتكز محتواه ، على نحو مطلق تقريباً ، على شهادات المؤرخين العرب في ذلـك العصـر ، اولئـك المؤرخين الـذين لايتكلمـون عن الحملات الصليبية ولكن عن غزو فرنجي . وفي الواقع ليس هذا بكتاب تاريخٍ جديدٍ ، وانما هو اكثر من ذلك ، فقد طمح الكاتب الى سرد «القصـة الحقيقيـة» للحمـلات الصليبيـة من وجهـة نظر أهملت حتى وقتنـا الحـاضر ، تلك الحملات التي استمرت قرنين من الزمان والتي غيرّت آراء الغرب والعالم العربي وما زالت تؤثر حتى اليوم في علائقهما وتحددها .

في تمهيـده لهـذا الكتـاب يستعـرض الكاتب أحداث آب عام 1099م ، يوم دخـل القاضي المبجل ابو سعد الحراوي في ديوان الخليفة المستظهر بالله صارخاً ، وهو حليق الرأس كاشارة حداد ، يتبعـه حشـد من المـرافقين شيبـاً وشبـانـاً . لقد حاول البعض ان يهـدِّيء من روعـه ولكنـه استـوقفهم باشـارة محتقـرة وتقدم وسط القـاعـة بثبـات واخـذ يعـظ الحاضرين جميعهم من دون تمييز لمـراتبهم : «أتجـرأون على الرقاد في ظل طمأنينة سعيدة في حياة عابـرة وفـانيـة كزهرة الروض فيما لم يعد لاخوتكم في سوريا من مأوى غيـر سروج الابـل وبطـون الكـواسـر؟ ما اكثـر الدماء التي سالت! ومـا اكثـر الشـابـات الجميـلات الـلائي وارين وجوههن الجميلة بين أيديهن لشدة الخجل! أيرضى العرب بهذا الهجوم؟»

كان ذلـك حديثـاً بكت له العيـون وتصـدعت له القلوب وفق روايـة المؤرخين العـرب . وبـدأ النحيب والانين ولكن القـاضي الحـراوي لايـريد شيئاً من هذا او ذاك . «فأسوأ سلاح عند الرجل هو ان يذرف الدموع عندما تذكي السيوف نار الوغى» . هكذا قال لهم بعـدمـا تجشم عنـاء السفـر من دمشق الى بغـداد طيلة ثلاثـة اسابيع تحت وهج شمـس صحراء سوريا . اذن لم يكن مجيئه الى بغـداد .. ليستجـدي الشفقـة وانمـا ليخبر السلطات الاسلامية

بالمصيبة التي حلت بالمؤمنين وليطلب منها التدخل الفوري لوقف المجزرة، إذ «لم يُذل المسلمون ولم تغز بقاعهم على هذا النحو الهمجي». هذا ما كرره الحراوي. أما مرافقوه فقد كانوا ممن فرّ من القدس. وقد اصطحبهم معه ليرووا بصوتهم المأساة التي عاشوها منذ شهر مضى. وفي الواقع، حدث الغزو يوم الجمعة المصادف 22 شعبان لعام 492 هـ (المواقف 15 تموز عام 1099) حينما استولى الفرنجة على المدينة المقدسة بعد حصار دام اربعة ايام. هذا هو موضوع الفصل الاول الذي جاء بعنوان «الغزو» (1096 ـ 1100) وفي هذا الفصل يروي الكاتب احداث وصول الفرنجة في ذلك العام قادمين من بحر مرمرة باعداد غفيرة لاتعد ولاتحصى. كان الملك كليج ارسلان الذي يتحدث عنه المؤرخ ابن الكالانيسي، لم يبلغ السابعة عشرة من العمر حينما وصل الغزاة. وكان هذا السلطان التركي اول قائد اسلامي يُبّلغ باقترابهم واول من يمنيهم بهزيمة شنيعة واول من يُقتل على ايديهم. ثم حينما عرف والي انطاكية باقتراب الفرنجة خشي كثيراً من اغراء قد يقع فيه مسيحيو المدينة، ولذلك عمد الى ابعادهم كما يروي ذلك المؤرخ العربي ابن الاثير بعد قرن واحد من الغزو، وتعهد لهم بحماية ممتلكاتهم وابنائهم ونسائهم وقد تّم ذلك فعلاً.

بيد ان اختلاف السلاطين فيما بينهم، كما يقول ابن الاثير، أدى الى الاستيلاء على البلاد.

ويطالعنا الفصل الثاني بعنوان «الاحتلال» (1100 ـ 1128). ويبدأ الكاتب في هذا الباب بمقولة والي طرابلس فخر الملك ابن عمار الذي يقول: «كلما استولى الفرنجة على حصن من الحصون هاجموا آخر وستشتد قوتهم وبأسهم حتى يحتلوا سوريا بأكملها ويبعدوا مسلمي هذا البلد».

وفي هذا الفصل نقرأ سقوط طرابلس عام 1109 بعد الفي يوم من المقاومة بأيدي الغزاة الذين احرقوا كتبها التي تقدر بمائة الف كتاب. ثم يسرد الكاتب كيفية سقوط فريستهم الثانية «بيروت» بعد طرابلس.

ويحمل الفصل الثالث عنوان الرد (1128 ـ 1146). أما «النصر» (1146 ـ 1187) فهو موضوع الفصل الرابع. انه الظفر الذي تكلل به صلاح الدين في الثاني من اكتوبر عام 1187 (الموافق في 27 رجب عام 583 هـ) يوم احتفال المسلمين بليلة الأسراء.

أما الفصل الخامس فقد كان بعنوان «التأجيل» (1187 ـ 1244)، ويبحث الكاتب في هذا الفصل ما حل بعد موت صلاح الدين واستيلاء ابنائه على مصر ودمشق وحلب.

وكان الفصل السادس والاخير بعنوان «الابعاد» (1224 ـ 1291) وفيه يتحدث الكاتب عن غزو المغول ومعركة عين جالوت التي تعد من الناحية العسكرية احدى المعارك الحاسمة في التاريخ العربي على غرار معركة حطين إذ سمحت للمسلمين باستعادة ما احتله التتار والتخلص من الابادة الجماعية التي تعرضوا لها على يد اقوام همجية لاتعرف قيمة ومعنى الانسانية. وفي الخاتمة نقرأ كيف أن العرب أحرزوا نصراً مبيناً كان هدف الغرب عبر تلك الغزوات المتعاقبة احتواء انتشار الاسلام، وان كانت النتيجة معكوسة تماماً. ولم يكتف المسلمون باستئصال الدول التي أقامها الفرنجة في الشرق بعد قرنين من الاستعمار بل شمروا عن سواعدهم حتى تأهبوا لغزو أوروبا ذاتها. وهكذا سقطت القسطنطينية في ايديهم عام 1453، وكان الفرسان يخيمون عام 1529 تحت جدران فيينا.

وكان الوطن العربي الممتد من اسبانيا الى العراق صاحب اعرق حضارة في الكرة الارضية ابان الحملات الصليبية، ثم انتقل مركز العالم نحو الغرب. فهل توجد علاقة بين سبب ونتيجة؟ وهل يمكننا المضي الى القول «إن الحملات الصليبية قد اعطت الضوء الاخضر الى التطور الاوربي الغربي ـ الذي سيسيطر على العالم تدريجاً؟»

كان العرب يعانون قبل الحملات الصليبية من بعض السلبيات التي كرسها الوجود الفرنجي وربما زاد ذلك الوجود من خطورتها. لقد فقد العرب منذ القرن التاسع القدرة على التحكم بمصيرهم، إذ كان قادتهم جميعاً من الاجانب. فمن كان عربياً من بين الشخصيات الكثيرة التي جاءت الى السلطة ابان قرنين من الاحتلال الفرنجي؟ هكذا كان اصحاب السلطة وحتى الابطال الذين تصدوا للغزو الفرنجي من امثال زنكي ونور الدين وكوتوز وبيبار وقلاوون كانوا اتراكاً. ولكن هؤلاء الرجال قد تعربوا ثقافياً وفعلياً. ولاننسى بان السلطان مسعود (عام 1134) كان يتناقش مع الخليفة المسترشد من طريق مترجم لأن ذلك السلجوقي لم يكن يتكلم كلمة عربية واحدة حتى بعد ثمانين عاماً من احتلاله لبغداد. ولم يستطع العرب الذين كانوا مضطهدين وغرباء في ارضهم من مواصلة ازدهارهم الثقافي الذي بدأوه في القرن السابع. ومع انهم كانوا متفوقين على المحتلين في معظم الميادين الا أن

نجمهم قد بدأ بالافول.

والسلبية الثانية للعرب والتي لها مساس بالاولى تتجسد في عجزهم عن اقامة مؤسسات ثابتة، بينما نجح الفرنجة في اقامة دولات حقيقية حال وصولهم الى الشرق. وفيما كانت السلطة تنتقل من ملك لآخر من دون أية مشكلة، لم تشهد الدول العربية الاسلامية شيئاً من هذا القبيل، إذ كانت كل مملكة مهددة بعد موت مليكها وكان انتقال السلطة من شخص الى آخر يثير حرباً اهلية.

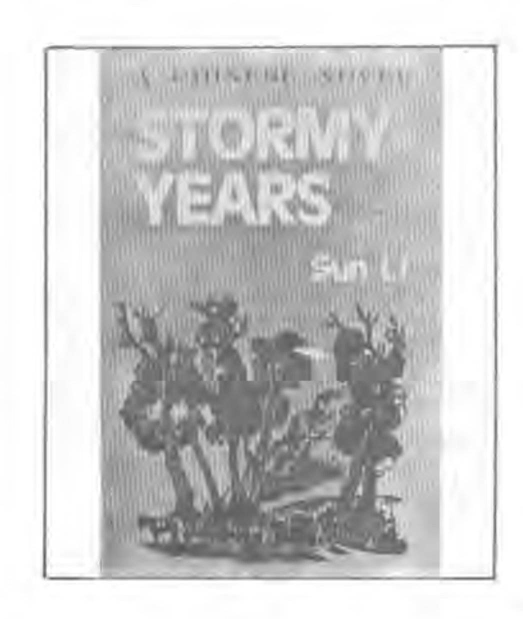
ان عامل اللغة قد أدى دوراً فعالاً. إذ كان المستعمر بعد تعلم لغة البلد الذي يحتله مهارة فيما كان الشعب المغلوب على امره يعد تعلم لغة المستعمر خيانة. لذا كان الفرنجة الذين تعلموا اللغة العربية كثيرين جداً فيما ظل العرب باستثناء بعض المسيحيين غرباء على لغة الفرنجة. وما تعلمه الفرنجة من اللغة قد أسهم اسهاماً فعالاً في توسعهم اللاحق. ولم يرث الفرنجة الحضارة الاغريقية الآ عن طريق العرب، فاقتبسوا معلوماتهم في الطب وعلم الفلك والكيمياء والجغرافية والرياضيات والهندسة المعمارية من الكتب العربية التي استوعبوها وقلدوها ثم تجاوزوها. وما اكثر الكلمات التي تشهد على ذلك من مثل Zenith (سَمْتُ الرأس) وnadir و azimut (زاوية السمت) و algebre (الجبر) و algorythme (اللوغارثم) أو كلمة Chiffre (صفر) بكل بساطة. أما بخصوص الصناعة فقد اخذ الاوربيون من العرب طرق صناعة الورق والجلود والنسيج وتقطير الكحول والسكر. واغتنت الزراعة الاوربية بواسطة احتكاكها بالشرق حيث نقلوا زراعة المشمش والباذنجان والبرتقال والرقي... وما أطول قائمة الكلمات العربية!

وفيما كان عصر الحملات الصليبية بالنسبة الى اوربا بداية ثورة حقيقية على الصعيدين الاقتصادي والثقافي، كانت تلك الحروب تقود الشرق الى عصور طويلة من التخلف والجهل. لقد انطوى العالم الاسلامي على نفسه بعدما وجد نفسه عرضة للهجمات من كل جانب واصبح في موقف دفاعي صرف.

وفي الوقت الذي يشعر فيه العالم العربي بالاعجاب والخوف معاً ازاء اولئك الفرنجة الذين عرف طبيعتهم البربرية والذين تغلب عليهم وإن نجحوا فيما بعد بالسيطرة على العالم برمته، فانه لايستطيع اعتبار الحملات الصليبية حقبة عابرة لماضٍ منصرم.

سنوات عاصفة

للروائي : سون لي



نالت رواية «سنوات عاصفة» باسلوبها المشرق الشفاف اعجاباً واسعاً فهي بوصفها الدقيق الصادق للتغيرات الحاصلة في حياة المزارعين على جانبي نهر هيوتو، تبرز لنا تنامي قوى المقاومة في سهول هيباي الوسطى خلال السنوات الاولى لحرب المقاومة ضد الاحتلال الياباني

لايتحدث مؤلفها سون لي عن مشاهد المعركة بنبرة متكلفة تغلفها الحماسة المصطنعة ولا يقحمها على روايته انما يقدم لنا التجارب والمجازفات المثيرة لابطاله وهي تنضج وتتحدد خلال فترة الحرب ضد الاحتلال وبينما نرى القرويين يقومون بالأعمال اليومية نجدهم يخربون الطرق امام الاعداء ويحرسون غلالهم وقراهم ويذودون عن مواقعهم في خنادق القتال.

وعبر كل هذا يتضح لنا كيف ترسخت اسس المقاومة واشتدت وكيف نهض الشعب للدفاع عن وطنه. المزارعون الذين يلتحقون بالجيش وفرق الدفاع الاقليمية التي اعاد تنظيمها جيش المسيرة الثامن، والتناقض بين فرق الدفاع الشعبي وجيش الكومنتانغ المركزي في نضالهم ضد المحتلين وصنائعهم، كل ذلك يجسد لنا بوضوح المسيرة الشاقة لتطور وتنامي قوى الشعب المسلحة.

وتقترب طريقة الكاتب المتميزة في تصوير الجو الروائي وابداع الشخصيات .. ، بشكل كبير من تقنيات الرسم الصيني التقليدي فهو يخلق شخصياته بواسطة قدر قليل من الضربات النابضة بالحياة والحركات المتتابعة المثيرة المشحونة بالعواطف.

يقول سون لي في مقدمة روايته :

«عمقت سنوات الحرب حبي لوطني، وحبي لأهلي الذين قاموا بأعمال جليلة واظهروا روحية عالية خلال المقاومة وأكثر من ذلك عمقت حبي للتفاؤل الرائع الذي اظهروه في جميع الاوقات الذي استحق اسم «التفاؤل الثوري». وتعكس روايتي بطبيعة الحال هذه الروح المتفائلة وذلك ماترك آثاره العميقة فيّ وشجعني بقوة لكتابة هذه الرواية. ان سنوات الحرب الثماني عمقت فهمي لصلابة وثبات الفلاحين وقابليتهم على القيام بأشق المهمات،اولئك الذين زجوا بأنفسهم ببسالة ودهاء وتفاؤل في حرب المقاومة المقدسة لانهم كانوا يملكون الايمان الكامل بالنصر النهائي، وكانت تقتهم بذلك تتنامى يوماً بعد يوم خلال سني الحرب.

ويقول سون لي : ان حرب المقاومة ضد المحتل لم توقظ الشعب حسب، بل نشرت الافكار الجديدة بشكل واسع ودفعت بالثقافة الجديدة قدماً. وبوسع القراء ان يتلمسوا جوانب متعددة من انفسهم في فصول الرواية الاولى لانها حقيقية بشكل قاطع ومرتبطة بالحياة وفيها تسجيل مخلص لحياة ومشاعر الناس في ذلك الوقت.»

وقد قام الكاتب بنشر فصول روايته تباعاً في صحيفة (تيان جن) اليومية اعتباراً من سنة 1950 وبلغت فصول الرواية تسعين فصلاً وهي تضم حشداً كبيراً من الشخصيات واحداثاً كثيرة متنوعة ومن اهم الشخصيات :

مانغ جونغ الأجير وحبيبته شون التي اصبحت فيما بعد رئيسة جمعية الانقاذ الوطني للنساء وجانغ الكبير الذي كان اجيراً ثم احتل مركز رئيس اتحاد عمال زووجن ثم عمدة القرية وسواهم من الشخصيات الفعالة التي اثرت الرواية وأغنت احداثها.

(ظهرت الترجمة الانكليزية لرواية «سنوات عاصفة» سنة 1982 عن دار النشر باللغات الأجنبية في بكين وقامت بالترجمة كلادس يانغ.

الغـــرق والسباحة

في مجموعة قصص: «عبيد الحب» النرويجية

آن بورن
Anne Born

في هذه المختـارات القيمـة من القصص النـرويجيـة القصيرة يقـدم البحـر والجبـال كأنهـا شخصيـات انسـانيه مفعمة بالحياة، يخفف جمال الصيف الاوربي الشمالي من قسوة شتائها المهيب.

ولاتعـد هذه القصص من الأعمـال الاوربيـة التي تهيمن فيهـا الطبيعـة فهي ترسم لنـا حالات انسـانية متنوعة وتكشف لنا كذلك عن قابليـات الكتـاب النرويجين، هم المعزولون جغرافيا اكثر من جيـرانهم الاسكنـدنافيين،عن فرص الاستفادة من الموقف الثقافي الاوربي عموماً الى جانب استفادتهم من المادة المحلية الخام.

تضم المختارات ثلاثين قصة ومعظمها قصص قصيرة جداً،ولد مؤلفوها مابين 1832 و1941 ويضفي الايجاز والتكثيف قيمة على اختـلاف الاساليب ومادة الموضوعات. ومثلما يفعل الشعر تحقق هذه القصص المكثفة موضوعها باستخدام اللغة بتركيز مميز.

وقد اختيرت هذه المجموعة واعدت بمهارة ليس فقط من أجل توضيـح التطـور ومتـابعتـه على مدى قرن من الانتاج الأدبي وانما لربط بعض ملامح القصة المبكرة بظواهر القصص التي اعقبتها ايضاً.

ان القصتين الاولى والثـانيـة مثلاً وان لم تكونا متشابهتين تماماً الا أنهمـا تدوران حول الغـرق في البحر بينما تدور احداث القصة الثالثة على الشاطىء وتنتهي عند رصيف الميناء.

وقد وضعت مجموعة من قصص الحب معاً.

إنهـا نمـاذج غيـر جافيـة. التميز والترتيب الزمني هما العاملان المشتركان بين جميع قصص المجموعة,وخلال خمسة قرون قبل سنـة 1814 حكم الـدانمـركيـون النرويج، ولم يكن لديها في الواقع ادب خاص بهـا مع أنهـا لم تهمـل موروثها «النورسي» الذي تعتز به. وفيمـا بعـد وحتى سنـة 1905 حكم النـرويج ملوك سويديون حتى ان ازدهار الثقافة القومية في القرن التاسع عشر كان اكثر وضوحاً.

ولقد أرست الشخصية العظيمة للكاتب النرويجي بيورنستيرون بيورنسون، اسس القصة النرويجية الحديثة وبخاصة القصة القصيرة. ان موضوعاته المفضلة تستقي مادتها من حياة أناس البلد الذين كانوا يناضلون من اجل بناء النرويج الحديثة وكان يمجد جبروتهم ومثابرتهم وبسالتهم، وهم يواجهون حياة مأساوية تتسم في الغالب بالقسوة والخشونه.

وقد واصل الكتاب الذين أتوابعده السعي وراء هذه الخصائص في الشخصيات التي أهلتها مراكزها الاجتماعية للعيش الحضري اضافة الى تلك التي احتفظت بطابعها الريفي. تدور الاحداث مرة داخل النرويج نفسها واخرى في متاهة المصاعب والمشكلات النفسية والاجتماعية المعاصرة.

ان هذه القصص تختلف عن القصة الدانمركية والسويديه الفنلندية الحديثة في رفضها الذوبان ضمن التقاليد الاوربية السائدة ورغم ان الروح النرويجية تتميز بالمحافظة الى حد كبير الا انها لم تدمغ هذه المحافظة بطابع الشعور القومي الضيق.

كتبت هذه القصص بحس جمالي عال وهي تجتذب القاريء على نحو آسر.

وبالرغم من ان بعض المواقع التي تدور فيها الاحداث ـ قرى، بيوت، سفن ـ مصانع ـ جبال ـ غابات، ومدن احياناً هي مواقع بسيطة الى حد كبير وغير معقدة،نجد ان الاقدار والمحرضات «البواعث» صادقة ومثيرة للمشاعر وشديدة الغور.

فبعض الاحداث مثلاً ـ في قصة ـ يوناس لاي ـ اسحاق والراهب ـ هي صدى لحكاية ومعتقدات شعبية بينما نلمس لدى تريجين اندرسون نبرة القروسطين ولايختلف في هذا كثيراً عن بعض افلام أنغمار برغمان.

وهناك بضع قصص تتعامل مع مشكلات الحب بأسلوب غير اعتيادي مثل قصة «عبيد الحب» التي اطلق اسمها على المجموعة وهناك قصة «حكاية المقهى» للكاتب نون هامسون التي تجري احداثها في المانيا ـ ولمرة واحدة فقط يجري الحدث خارج النرويج ـ تروي فيها نادلة المقهى بيأس قصة حبها لزبون قاس يحب هو الآخر امرأة لاتحبه.

واحدة او اثنتان من هذه القصص يمكن ان نطلق عليهما ـ اسلوب الشعر المنثور ـ ومن بينها قصة يوهان فولكبيرغت «رنو الموت» التي ترقى الى مستوى ـ الساغا ـ قصص البطولة النوردية الملحمية الاقرب الى المأساة، اذ يناضل فيها رجل من قبائل اللاب الرحالة ضد البرد والزمن ليستعيد الدواء الذي جلبه من اجل فتاة مريضة ميؤوس من شفائها وليقدمه لها قبل أن تموت.

وتروى الكاتبة أماليا سكرام قصة أم شابه وحيدة، محرومة، تتجمد برداً في ليلة عيد الميلاد، ويكتب كريستوفر أبدال عن الحياة حول ضفاف الأنهار في مدينة صناعية وتحدثنا كورا ساندل عن فتاة تطمح ان تكون «قابلة» فيبعدها طموحها عن المجتمع وتصبح معزولة.

ان الكاتبات اللواتي قدمهن الكتاب قادرات على تلمس هموم ومشاكل النساء خلال هذا العصر عبر ماقدمنه في قصصهن.

يصف بيورغ فيك في قصة له نشرت في سنة 1970 بمهارة فائقة واسلوب حي قصة قلب محطم لزوجة وأم شابة، تعمل في مصنع، تستنزفها الحياة القاسية الرتيبة وتحرمها البهجة ومذاق الحياة.

ولكي تتوازن العناصر المتسمة بالكآبة القاتمة في بعض هذه القصص هناك بضع أقاصيص مرحة يضمها الكتاب، فآرثر اومري يقدم اثنين من الصيادين ينسيهما حبهما المشترك لسمك الانكليس المتبل كل ما بينهما من عداء، وهناك العشاق الذين يتحدثون بهزاء يبدو معقولاً وشركات السفن التي تصيبها الكوارث جراء مثابرة الفئران الماكرة على العمل في سفنها في قصة أكسل سانديموز «الفأر» وتثير الانتباه تلك المطاردة المرحة لمخلوق يناضل من اجل الوجود والحياة حتى بعد القائه من فوق سطح السفينه الى عرض البحر، ان ذلك معادل لهذا القول:

«كيف نمضي حياتنا القصيرة عائمين باتجاه شاطيء يغمره البحر»

T. L. S. February 4 1983

مصادر الفن الحديث

يلفت الانتباه الناقد البريطاني المشهور جون رسل (John Russel) في كتاب صدر له في لندن بعنوان (The Meaning of Modern Art) الى حقيقة من اعظم حقائق الفن العالمي الحديث، حيث يقول:

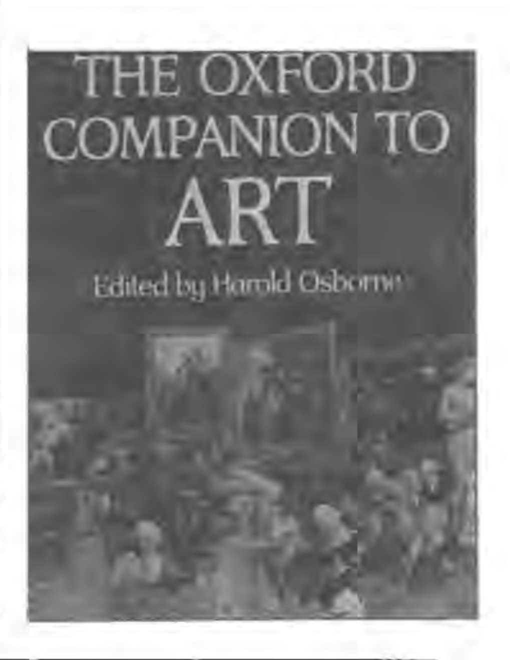
(.. في الفن، كما في العلوم، يعتبر قرننا الحالي اكبر القرون).

والواقع ان الفن اصبح في القرن العشرين مؤسسة ديناميكية معقدة وهائلة، فنية وصناعية وتجارية وثقافية وسياسية. ونحن نواجهها في مجال متابعة (الانفجار) العلمي الراهن. نحن لانعاني من نقص المعلومات وانعدام مصادرها، بل العكس، نعاني من كثرتها، ومشقة متابعتها. ان مشكلتنا الحقيقية تكمن في تنظيم الصلة بالمصادر وتيسير انتقال المعلومات. ولو اردنا فعلا ان نتابع الفن العالمي المعاصر فقط (ليس الفن الحديث كله)، وفي خطوطه العامة فقط، واسمائه الكبيرة فحسب، ومعارضه الكبرى ليس غير، فسنحتاج، في الاقل، الى مجلة واحدة شهرية ضخمة متخصصة في (الفن العالمي المعاصر).

معاجم وانسكلوبيديات الفن العالمي بالانكليزية يمكن ان تملأ وحدها عدة رفوف من الكتب. هناك معجم (Halls Dictionary of Subjects & Symbols in Art). يحاول هذا المعجم ان يملأ في مجلد واحد ما يحتاج الى عدة مجلدات، وتوجد منه طبعة جيب مصغرة باسم:

(The Pocket Dictionary of ART TERMS) وهناك المعجم المعماريّ القيّم الذي لايمكن ان تخلو منه مكتبة مهندس معماري (Whose Who in Architecture) تحرير: (J.M. Richards) - الناشر (Weidenfeld). ويستطيع المهتم بالفن البريطاني ان يكتفي بمعجم (The Phaidon Companion to Art and Artists in the British Isles). تأليف Warners Jacobs. ويمكن ألباحث عن توصيف وتحليلات موجزة في تأريخ الفن ان يكتفي بمرجع (The Oxford Companion of Art) باشراف (Harold Osborne) وهناك معجم Mayers. عنوانه (Dictionary of Art Terms and Techniques) عن دار نشر (A. and C. Black)، ويقدم هذا المعجم شروحا وتعريفات شاملة للمصطلحات والاساليب التكنيكية.

لكننا نواجه صعوبات جمة في ايجاد المصدر الملائم اذا توجهنا الى الفن الحديث. يوجد للمهتمين بالفنانين وليس بالحركات الفنية مرجع (Contemporary Artists) - الناشر (St Martins/ st James) وستصدر طبعته الثانية قريبا. وسيجد المهتمون بالتصوير الفوتغرافي ضالتهم في (Contemporary Photographers)



المصـدران الاسـاسيـان التـاليـات في الفن الحـديث يكمـل احـدهمـا الآخـر، ويشكـلان دائـرة معـارف موجـزة جيدة : The (Modern Art) و Phaidon Dictionary of Twentieth Century Art) الاخيـر صادر عن داري نشـر (Larousse)و (Collins) . وهنـاك ايضا مرجع جيد ولا غنى عنه، يحظى بتوصية عالية من المختصين هو: (Glossary of Art, Architecture and Design 1945) اسـم الـمؤلـف John Walkers والنـاشر (CLive Bingley) صدرت الطبعة الاولى لهذا المعجم عام 1973 ، ولم تصـدر طبعـة اخـرى منـه للاسف لحد الآن . يعتبـر هذا المـرجـع حسب تقـديمـه خلاصـة وافيـة (للمصطلحـات التي تعـرض الحـركـات والاساليب والجماعات الفنية مستخلصة من الفنانين والنقاد) .

آخر معجم فني صدر في لندن :

(The Oxford Companion to Twentieth Century Art)

تحرير : (Harold Osborn)

ولم يحـظ هذا المعجم باعجـاب النقـاد مثلمـا حظي (Oxford Compenion of Art) الذي كان بتحرير أوزبورن ايضا . كان المعجم السـابق ثمـرة جهـود اكثر من مائة باحث بينما المعجم الجديد من تأليف اوزبـورن وحـده تقـريبـا وهـو على حد قول مؤلفه (ليس معجمـا، ولا دائـرة معـارف . . بل هو دليـل أو ترجمان) وتتلخص ملاحظـات النقـاد السلبيـة حوله في قدم بعض المعلومات الواردة فيـه، وفي عدم التـوازن في الاهتمـام بفنانين مهمين وآخرين اقل اهميـة، وبـالـرغم من ان المعجم يعتبـر شامـلا لأسمـاء الفنانين الأوربيين (شـرقـا وغـربـا) الا انـه يشكو من قلة المعطيات اوعدم توازنهـا . كمـا يشكـو مثـل جميـع المعاجم ودوائر المعارف الفنية الغـربيـة الاخـرى بدون استثنـاء من نقص فادح في عرض اسماء وحـركـات الفن المعـاصـر خارج أوربـا واميركا . هذا يشمل الفن العربي المعاصر بالطبع، والذي يحظى للاسف باكبر اهمال .

مسرح

المسرح السياسي في بريطانيا

تثيـر مسـرحيـة (ايام مايو) للمؤلف المسرحي البريطاني ديفيد ادغـار جدلا مثيـرا منـذ بدء تقديمها في نهاية تشرين اول/ اكتوبر الماضي من قبل فرقة شكسبير الملكية على مسـرح الباربيكان في لندن . تتناول المسرحية نجاحات واخفاقات (اليسار الجديد) في بريطـانيـا منـذ ظهـوره على خشبـة الحياة السياسية للبلاد في فترة الخمسينـات وحتى انتخـاب السيـدة ثاتشر رئيسة للوزراء في مايو 1979 . وقد جاء عرض المسرحية في وقت ازداد فيه الحديث عن ازمة اليسار في بريطانيا . فيما يلي حديث لمؤلف المسرحية ديفيد ادغـار عن المسـرح السيـاسي وعن علاقتـه المتبـادلـة مع تطـور الاحداث السياسية في البلاد :

يبـدو لي ان تطـور المسرح السياسي في بريطانيا قد جرى منذ نهاية الستينات في سياق مواز بشكل غريب لتطور سياسات اليسار التي جاء ليـدعمهـا . في المـاضي كان كتـاب المسرح السياسي ـ باستثنـاء المثـال السـاطـع لجورج برنادشو ـ يعمدون الى البحث عن اشكال تقيم مسافة معينة بين عملهم الفني والمجتمع المحيط بهم . معظم مسـرحيـات بريخت الكبيـرة، على سبيـل المثـال، جرت في ماض قريب او بعيـد . شيء ممـاثـل لذلـك نجـده في مسـرحيـات (اردن) و (ادوارد بوند) . وقد لجأ عدد اخر من كتاب المسـرح السيـاسي (مثـل ارثـر ميللر وبيتـرز وايـز) الى منـاقشـة المسـائـل السيـاسية الراهنة عبر الاستعارات، او باستخدام سيرة الحيـاة الـذاتيـة (كمـا يفعـل ارنـولد ويسكر) . وكانت فترة اعوام الستينات على عكس الخمسينات والثلاثينات من الفترات القادرة في هذا القـرن التي شهـدت اخيرا ولو لفترة محدودة توقف العداء الطبيعي القـائم بين الحـركـات الطليعيـة (Avant garde) السيـاسيـة والثقـافيـة . ولعله بسبب ذلـك عمد المسرح السياسي البريطاني المعاصر ـ ونعني به مجموع شبكة الكتاب والمخرجين والممثلين والجمـاعـات المسـرحيـة التي تكـاثـرت بسـرعـة في

اعقـاب الغاء الرقابة على المسرح 1968 على خلاف سلفه الى وضـع مسرحيـات تـستخدم بشكل وثيق صيغة الحاضر.

وتتـدخـل بشكل مباشر وصريح في السجال السياسي للعالم المعاصر. .

وهكـذا عكـست الحركـة المسرحية السياسية الوليدة في نهاية الستينـات الـوحدة الهشة بين الاشكال المختلفة لليسار الجديد، وجرى طمس الخلافات لمصلحة النضال ضد حرب فيتنام. ومع ذلـك فقـد تبعثرت هذه الـوحـدة في بدايـة السبعينات. فقد راى بعض الكتاب المسرحيين في الروح النضالية للطبقة العاملة برهانا على صحـة التحليـل السيـاسي الماركسي التقليدي، والوصفات اللينينيـة التقليـديـه. وكـان اخـرون، مثـل جمـاعـات الحـريـة (Libertarian) والفـوضـويـة قد انجـذبوا الى نوع راديكالي جدا من اشكـال التجريبية الاجتماعية، موجهين تحديا دراميا الى الانماط التقليـديـة او المـرتبيه (hierarchies) القائمة هنا وهناك. وبمقدار ما ازدادت خيمة امل الجماعات السرية المناهضة للثقافة في امكانية احـداث تغييـر سيـاسي، انكمشت العـروض الفنيـة على نفسهـا مقتصرة على حلقات متفرقة يساندها إنصارها والمتحمسون لها.

ولم يكن المسـرح السيـاسي محصنـا ضد الاختـلاطـات والتناقضات التي شهدها عام 1975. لقد مضى اقل من 18 شهرا ما بين اسقاط حكومة هيث وسياسته الخاصة بالدخل وبين انتصار ويلسن وسيـاسـة تجميـد الاجـور. وكان هذا الفشل تذكرة ساخرة بالاخفـاق الكبيـر لليسـار في كسب تأييـد الاغلبيـة في استفتـاء الانسحـاب من السـوق الاوربيـة المشتركـة. وسرعان ما اعقبت كارثة كمبوديا انتصارفييتنام.

ولكن كانت هنـاك تنـاقضـات اكثـر مدعـاة للسرور. قد يكون استفتاء السـوق الاوربيـة المشتـركـة اضعف معنـويات الاحزاب اليسـاريـة لكن حدث في نفس الـوقت صعـود الحـركـة النسـائية المؤزرة. واذا كان ارستقـراطيـو الحركة العمالية قد تخلوا عن قيادة النضال الأضرابي فقد كان العمال الاسيويون والسود يتظاهرون في معـامـل الحلوى في (الايست ميـدلاندر) واماكن اخرى، معلنين عدم استعدادهم للتملق للسلطة لمجرد انها سلطة حزب العمال.

وكـان ان انعكست الاهميـة المتـزايـدة للمسـائـل الاجتماعية وليس السيـاسيـة ـ الحركة النسائية بالاخص ـ في المسرح السياسي لنهـايـة اعـوام السبعينـات. وحـدث نفس ما حدث في العقـد السابق، حيث اضطر اليسار رغم الظروف المؤاتية بشكل مدهش



في منتصف السبعينات الى الاعتراف بفشله في خلق حركة ثورية جمـاهيـرية. لذلك كان على كتاب المسرح السياسي ان يواجهوا حقيقـة انهم لم يفلحـوا في ظل نفس الظـروف الـواعـدة في خلق جمهور عمالي للمسرح الاشتراكي. ولم تكن تلك مصادفة، كما يقـال، ان يظهـر المسـرح النسـائي والاسـود مع نهاية العقد، في نفس الـوقت الـذي كان فيـه اليسـار مكـرسا نفسه لمناهضة القمع وليس الاستغلال. وقد ظهر هذا المسرح كشكل سياسي وفني من اكثر اشكال المسرح السياسي راديكالية. وقد استخلص المسرح السيـاسي النسـائي الجديد بالاخص دروسا من عروض الكاباريه البـديلة للعثـور على وتطـوير اشكال عرض مسرحية تختلف تماما عن التقـاليـد المجـدبـة لمسرح الدعاية السياسية التقليدي. وقد اكتشفت الحركة النسائية بعملها هذا ان المسرح اذا كان قد فشل في العثـور على جمهـور من الطبقة العاملة فان للحركة عددا هائلا من الانصـار داخـل الحـركـة الاشتراكية وحواليها، وبالاخص بين افراد القطاع العام من العاملين في مجال الثقافة واجهزة الاعلام، الـذين كانـوا في ذلـك االحين ملتفين حول حزب العمـال ويستبد بهم هاجس البحث عن طريقـة لربـط حيـاتهم اليـوميـة والمهنيـة بمعتقداتهم السياسية. .

واذا كان لهـذه المـوازاة من اهميـة فهي، على مايبـدولي بوضـوح، في التـاكيـد على ان الـدور الحـالي للمسرح السياسي لايكمن في المـراوغـة بل في التصدي للقضايا المربكة والمعقدة

التي تجابه اليسار والحركة العمالية ككل في الوقت الراهن.

ليس للمسرح أي امكانات واضحة للاحتفاء بمثل الجماعية والمساواتية والاخوية التي عانت الكثير من التهشيم منذ مايو/ ايار 1979 ـ تسلّم المحافظين للحكم ـ، لكني اعتقد ان بامكانه المساهمة في المهمة الاكثر رصانة، وذلك في اعادة تقويم الوضع الذي نشأ في اعقاب يونيه/ حزيران 1983 ـ فوز المحافظين بالسلطة للمرة الثانيه ـ.

تتميز القصة الدراميه على كافة انواع الاحاديث السياسية باحتوائها على صفة فريدة، وهي القدرة على تقديم تحليل للاحداث السياسية وفي نفس الوقت تقديم الاستجابات الذاتية لاناس حقيقيين ومشاركين في الاحداث. لقد جرى لفترة طويلة اهمال مسألة الدافع السياسي وعلاقة الاشتراكية بالاشتراكيين بحجة ان ذلك يمثل مظهرا فاضحا من مظاهر مثالية البورجوازية الصغيرة فقط، بينما يظهر الا ن ان لهذا الامر اهمية جوهرية في مجال النضال لايجاد اشكال جديدة للاشتراكية باستطاعتها ان تجسد فعلا المعنى العام للعصر. وهي الى ذلك اسئلة يصلح المسرح تماماً ليس للاجابة عليها، بل لطرحها في الاقل.

تسعى مسرحيتي (ايام مايو) الى طرح هذه الاسئلة عبر مجاز السردة القائمة من اليسار الى اليمين ومن الشرق الى الغرب. وليست مسرحيتي بالطبع الاولى من نوعها في معالجة المثل الاشتراكية للنصف الثاني من قرننا (ولا اجرؤ حتى على القول انها الاولى في المسرح التقليدي الواسع).

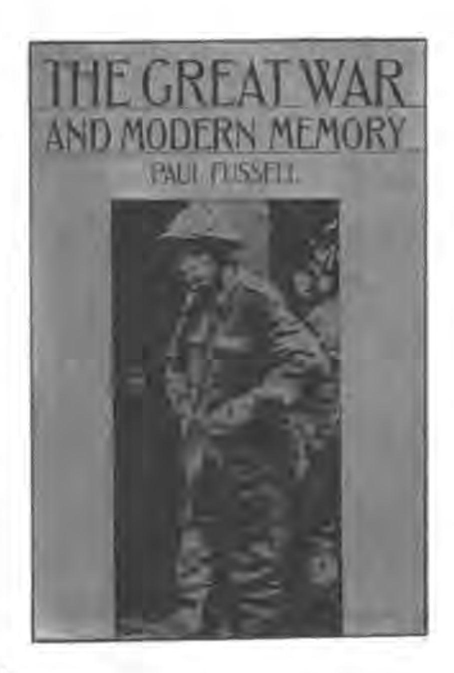
واراها انا جزءا من تراث يبدأ مع اعمال ارنولد ويسكر ودافيد ميرسر ويستمر ليشمل اعمال متنوعة تماما مثل مسرحية (اشغال) لتريفور غريفيز، و (اسلحة السعاده) لهوارد برينتين، و (فانشين) لديفيد مير و (بنات القمه) لكاريل تشرشل. وعلي ان اعترف بالاضافة الى ذلك انني حديث العهد في الاحاطة كما فعلت في هذه المسرحية، ليس بحياتي فقط، بل بالحياة الجماعية لجيلي. وليس بامكان شخص يروم تقديم عرض مخلص ليسار ما بعد الحرب ان يتجنب الاحساس بالقلق العصبي من عواقب اعماله.



لكنني اعتقد ان المسرح الاشتراكي يتنكر لماضيه اذا تجنب الخوض في هذه المسألة وواصل التهليل لعديمي الاخلاق والناقصين..

في بداية السبعينات كنت اعتبر نفسي، وكذلك المئات من المسرحين السياسيين وكلاء في خدمة الحركة الرنانة والنشطة في ذلك الوقت. كنا نشعر بان واجبنا يكمن في تقديم تحليل اشتراكي بطريقة مسلية وسهلة المنال مجسدين بذلك الوظيفة الادبية لصحيفة حية اومنشور قائم.

لقد تعقدت بالتاكيد المهام التي تواجه الاشتراكيين الان وازدادت تجهما. لم يعد همهم تحليل العالم الخارجي حسب، بل اعادة تقويم داخلية لكل استرايجية التغيير. ولم يعد بوسعنا الاعتماد على الفكرة المريحة بان الاشتراكية نوع من الفضاء الخالي ينبغي ان يمتلىء حتما بالخطوط. . ان غياب مثل هذه القناعات السهلة ينبغي ان يكون نقطة انطلاق للسجال القائم حاليا والذي ينبغي على الفنانين الاشتراكيين المساهمة فيه وآمل ان تقدم مسرحيتي مساهمة متواضعة في هذا السبيل.



الحَربُ العظمى وَالذاكرة الحَديثة

هذا كتاب عن التجربة البريطانية في الجبهة الغربية من 1914 الى 1918 ، والمعانى او المضامين الآدبية التي جاءت من هذه الحرب او هذه التجربة . لقد انتقلت هذه المعانى والمضامين بشكل ذكريات او ضمنت في الكتابة او في النفس أو صارت اساطير . انه كتاب عن الابعاد الادبية لتجربة الخنادق يقول المؤلف الاستاذ باول فوسيل عن كتابة : انه تساؤل عن ادبيات حياة واقعية لقد بحث في موضوع مشوق وكبير الحيوية ذلك هو : كيف واين تغذي الحياة الادب وتمده بمادته الخام ، وكيف يعيد الادب للحياة فصلها باشكال من العطاء . . كما ان الحرب تقوم على معتقدات وتشكل معتقدات جديدة تكون اجزاء من حياتنا . ويتابع المؤلف الحرب العظمى في اعمال ادبائها باعتبارها خبرة تاريخية ذات معنى خيالي وفني واضح . وقد تناول في بحثه التحليلي الخاص هذا كلاً من سيكفريد ساسون روبرت كريفز وادموند بلندن باعتبارهم كتاب مذكرات كلاسيكين كما انه تعامل مع شعراء بمستوى عال من الوعي مثل ديفيد جونز، روزبنرج وطبعاً ويلفريد اوين .

لكي يقارن هذا بما يقوله الانسان الاعتيادي فقد استعان بمجاميع من المذكرات مما ضمه المتحف الحربي الملكي . «صحت اولم تصح تسمية هذه الحرب بالحرب العظمى ، فقد جاءت تسميتها من صور الخنادق في فرنسا وبلجيكا . لقد بقيت مرة هناك مع طبابة الجيش البريطاني وبتجاهلي للاحداث الجارية في بلاد الرافدين وتركيا وافريقيا وايرلندا ، وللقوة الجوية والبحرية استطعت ان اضيق المشهد املا ان اجعله دقيقا فاري فيه ،مايكشف عن اصول مايسميه بعض المتخصصين في موضوعات القرون الوسطى في المستقبل بقضية «الفلاندرز وبيكاردى . . .»

يقع الكتاب في تسعة فصول هي : هجائية الظرف

عالم الكهوف

تقدم الاعداء

الاسطورة ، العقلانية والرومانس

عن اي شئ ادب الحرب ؟

مسرح الحرب

ملاذات هادئه

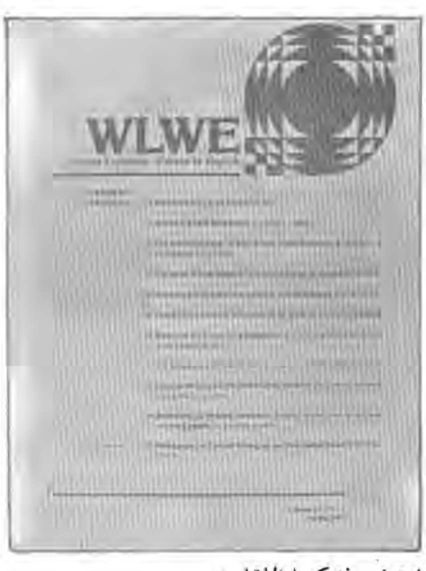
اولاد جنود

والفصل التاسع والاخير بعنوان : الاصرار والذاكرة .

الولايات المتحدة

ادب العالم المكتوب بالانكليزية

World Literature Written in English



هذه مجلة تصدر باللغة الانكليزية عن جامعة كيلف (اونتاريو- كندا). وتصدر مرتين في السنة. انها مجلة غير مقتصره على الأدب الانكليزي، ولكن، وكما هو واضح من عنوانها، تهتم بالآداب المكتوبة بالانكليزية.

العدد الذي نحن بصدده عدد خاص مكرس للكاتب الروائي الكاريبي: ويلسون هاريس Wilson Harris وهو كاتب من كويانا ذو شهرة عالمية.

ابتدأ العدد بمقدمة كتبها مترجمة جان بيير دوريكس Jean Piere Durix من جامعة ديجون الفرنسية قال فيها:

في سنة 1979 نشرت دار «اوبتر» رواية ويلسون هاريس الاولى: Le Palaisdu Paon في سنة 1981 ترجمت الى الفرنسية روايته السلم السرية The Secret Ladder وقد ترجمها جان بيير دوريكس ايضاً.

كان للرواية الاولى صدى أدبياً واسعاً حتى لقد اعتبرت حدثاً ادبياً. وقد اختارتها اللوموند كتاب يوم العطلة..

في تشرين الثاني 1981 اصدرت جامعة ديجون الطبعة الثانية من تلك الرواية ضمن خطتها لتنظيم مؤتمر دولي للادب الكاريبي في الانكليزية، وبتركيز خاص على ويلسون هاريس الذي يحتل مكانة ريادية خاصة..

في العدد ايضاً لقاء مع الكاتب اجري معه في ديجون، ولقاء آخر في «السوربون نوفيل» وقد اجراهما المحرر كبير الخبرة: مايكل فيبر الذي جعل من هذين اللقاءين مادة ذات أهمية علمية وثائقية، ومقالين غنيين.

لقد تم عرض وايضاح كل مزايا وظواهر عمله الابداعي ونوقشا مناقشة جادة في ذينكما اللقاءين.

مقطوعات هاريس ويلسون واعماله الصغيرة المبكرة التي سبق نشرها في المجلة الكويانية Kyk - Over - at تعهدها بالدرس والعناية رينهارد ساندر كاتب السير والناقد الادبي الكاريبي المعروف عالمياً.

ناقد آخر هو روندا كوبهام قوم أيضاً فن هاريس في الاربعينات والخمسينات، وحينما كان مايزال متردداً بين الشعر والنثر.

ومع ان هذا الجزء من حياته هو زمن تدريب بالنسبة له، فإن قصائده ومقالاته وقصصه القصيرة كانت بذور اعماله الناضجة فيما بعد. لقد تابع روند كوبهام بنفاذ الاتجاه الذي تقدم به اسلوب الكاتب عبر مسيرته الأدبية.

تقسم اعمال هاريس احياناً الى ثلاث مراحل: الدائرة الكويانية، وتبدأ من «قصر الطاووس» الى «دنيا القلب» Heartland وتكشف عن التأثيرات الكبيرة لارض وطنه في كتاباته. والمرحلة الثانية من «عين الفزاعة الى عصر صانعي المطر» وفيها يتضح نشاط خياله وقدرته التصويريه. اما المرحلة الثالثة فتبدأ من ماررزدن الأسود الى رواياته التالية حيث وضح التوازن بين التجريب والكلاسيكية، وصارت المحلية تميل اكثر فاكثر الى «الاوربية» رغم «اصدقاء الليل والنهار» التي تبدو استثناء من رواياته الاخرى التي حظيت بالاهتمام هي روايته شجرة الشمس وروايته الاخرى. A Scent to Omai

وكتب حنامس جيلنك Hena Maes Jelinek دراسة عن روايته «شجرة الشمس» تحت عنوان «وجوه على قماش الرسم». وقد اختتم هذا العدد الخاص من المجلة بإعادة نشر مقال للكاتب المحتفى به عن رواية فوكنر «مقتحم الغبار» Intruder of the Dust



مجلة العالمين

Revue De Deux Mondes

مجلة شهرية فرنسية تأسست عام 1829 ويرأس تحريرها حالياً (جان جوديل) Jean Jaudel . وتجمع هذه المجلة بين السياسة والادب والفن والثقافة بشكل عام. على أن مانطمح اليه في استعراضنا لهذه المجلة هو بالضبط الحقل الادبي والفني والثقافي .

بين يدينا عدد شهر تشرين الاول لعام 1983 الذي ضم بين صفحاته مقالات كثيرة ممتعة تبدأ بـ «المجلة الادبية» التي يحررها الناقد الفرنسي الشهير (بيير دوبوا ديفر) Pierre De Boideffre وفي هذا المقال يتناول الناقد مسألة الحركة النسوية ويركز لهذا الغرض على ثلاث قصص هي : Les Trois Quarts du Temps «ثلاثة ارباع الوقت» للقاصة (بينوات غروث) Les Portes du Palais Benoite Groult «ابواب القصر» للقاصة (جنيفيف جيناري) Lesportes du Palais Geneviève Gennari واخيراً رواية الـ «Palais - Royal» «القصر الملكي» للروائي (رونيه سوينن) René Swennen ويسارع (بيير دوبواديفر) في مقاله ليعلن منذ السطور الاولى ان الحركة النسوية تغيضه وان «القصص النسوية» تسقط من بين يديه لشدة ماتسبب له من ازعاج .

وكثيراً ماتخامره الفكرة في ان الزمن قدحان في البلدان التي تدعي الحضارة لأن يقنع الرجل الذي وقع في شرك العبودية رويداً رويداً للقيام بالاعمال التي سيتركها له «الجنس الضعيف» السابق الذي اصبح اليوم جيروثاً . ويقول (بيير دوبواديفر) اننا سنرى الرجل في المستقبل القريب وهو قادر على عمل كل شي. كالطهي والشؤون المنزلية والخياطة والحياكة بل وحتى تربية الاطفال. صحيح اننا لم نبلغ هذه النقطة بعد ولكننا نقترب من اللحظة التي ستصبح فيها رفيقاتنا اكثر مساواة منا .

أن الناقد يبدو وكأنه «عنزة السيد سيغيان» التي راحت تناطح الذئب حتى ارداها قتيلة تتمرغ في دمائها مع مطلع الفجر ويخلص الناقد الى القول أن أفضل القصص هي تلك التي تعلمنا شيئاً ما عن بلد أو عصر.

وفي مقال آخر (كريستيان فيليب) Christian Philip تحت عنوان «اقتراحات من اجل مفهوم آخر للجامعة» تقرأ فيه استعراضاً ومناقشة للقوانين التي تخضع لها الجامعات الفرنسية . ومجمل القول ان الكاتب لايبغي تعديلا او اصلاحاً للقوانين الجامعية السارية المفعول بقدر مايطالب بايجاد نظام جامعي جديد يبنى على انقاض الماضي ويتجاوب مع حاجة وطموحات فرنسا لجامعات جديدة متطورة ومستقلة وتنافسية تكون الضمان للديناميكية والتقدم ـ فمن المناسب إذن فتح الحوار لمناقشة هذه الأراء لان القيام بثورة من هذا القبيل يعني قدرة فرنسا على مواكبة التحولات التقنية القادمة، اي مصيرها الاقتصادي والاجتماعي .

وفي باب «اخبار الشهر» كتب (جورج شارونسول) Charensol Georges مقالاً بعنوان «الفنون الجميلة» يتحدث فيه عن الرسم بالالوان المائية والمعرض الذي اقيم خلال الصيف المنصرم في متحف اللوفر. ثم يليه مقال آخر بقلم (فيليب سينار) Philippe Senart عن «المجلة المسرحية» ويتناول فيه مسرح (ثيري مولنييه) Thierry Maulnier . يقول الكاتب ان المسرحية لاتكتب لتكرس

للتمثيل فحسب وانما للقراءة أيضا. وهنا يكمن بؤس المسرح المعاصر الذي طغىٰ عليه الاخراج بكل مافيه من صنعه وبهرج حتىٰ غداً مصيره النسيان ـ ويضيف (فيليب سينار ان المسرح المعاصر هو مسرح الوهم الذي نستشف منه العدم وماينقذ من العدم هو الكتاب وحده. فلكي يقرأ المسرح وكي يقهر الموت فلا بدله من ان يكتب ـ بيد أن اولئك الذين يكتبون اليوم للمسرح يشكلون قلة قليلة تذكر من بينهم (تييري مولنييه). وفي مقال يحمل عنوان «الفن في قلب المدينة» بقلم (ايفان كريست) Yvan Christ يطالعنا اكتشاف رؤوس عملاقة لنصب ملوك ظلت حتىٰ عام 1793 شاخصة على الواجهة الغربية لكنيسة نوتردام في باريس.

وكان ذلك الاكتشاف العرضي عام 1977 يمثل واحداً من اعظم الاحداث الآثارية في عصرنا. ومنذ ذلك الحين ابتدأت دراسات علمية عديدة بهذا الشأن ولاسيما العمل الجماعي المرموق تحت عنوان «الملوك وجدوا من جديد لمؤلفه (فرانسوا جيسكار ديستان) Francois Giscard D'estaing رئيس البنك الفرنسي للتجارة الخارجية و (ميشيل فلوري) Michel FleurY مدير الآثار التأريخية لباريس وجزيرة فرنسا و (ألن ايرلند براندنبري) Alain Erlande Brandenbury أمين متحف (كلوني) Cluny.

وينوه الكاتب باختصار عن الظروف التي آلت الى هذا الاكتشاف اثر الاعمال التي شُرع بها في مقر البنك الفرنسي للتجارة الخارجية.

لقد نحتت هذه التماثيل بين عامي 1220 و 1230 وهي تبرز قيماً جمالية تقليدية ظلت راسخة في ذهنية بداية القرن الثالث عشر. وقد تم اكتشاف واحد وعشرين رأساً من بين ثمانية وعشرين وهكذا يصبح متحف (كلوني) الذي يحوي الآن هذه التماثيل واحداً من معابد القرون الوسطىٰ.

وهناك مقال آخر لـ (لفيرنا رد لوث) Fernard Lot بعنوان «الحياة العلمية» يتناول فيه احداث الفضاء وخبر اطلاق الصاروخ الاوربي (آريان) Ariane في الخامس عشر من شهر حزيران المنصرم. وينصرف الكاتب بعد ذلك للحديث عن المركبة الفضائية الاميركية سالنجر وعن القمر الصناعي الذي اطلقته الهند بوسائلها الخاصة.

ولـ (بول فوجير) Paule Fougère تقرأ مقالات عن «العلوم الطبية» وتخص الكاتبة بالحديث الامانيث (وهو ضرب من الفطر) ثم يأتي دور «الحياة الموسيقية» الذي كتبه (ميهاي دوبرانكوفان) Mihai De Brancovan وفيه يحدثنا عن مسرح (بايرويت) Bayreuth الذي احتفل بذكراه المئوية عام 1976 بعرض اوبرا «الحلية» التي تتسم بخروجها عن التقاليد. والاوبرا من تأليف (بوليه) Boulez et Chéreau و (شيرو) ثم شهد المسرح عام 1983 بمناسبة الذكرى المئوية لوفاة (فاغنر) Wagner عرض اربع اوبرات «رباعية» تشير الى عودة واضحة الى التقاليد. ومعروف ان مسرح (بايرويت) هو المكان الوحيد. في العالم الذي يمكن ان تعرض فيه الاوبرات الاربعة في آن واحد.

ثم يشير الكاتب الى رد المخرج (بيتر هول) Peter Hall على النقاد الذين اغاضوه في كتاباتهم عن طريقة اخراجه للاوبرا. والواقع ان كلاً من المخرج ومصمم الديكور (وليم دادلي) قد حاولا العودة الى الطبيعة.

ومهما قيل فان هذا العمل قد لاقىٰ نجاحاً رائعاً جديراً بمسرح (بايرويت) ثم يتحدث الكاتب عن اوبرات اخرى نذكر من بينها اوبرا «تريستان» التي اخرجها (جان بيير بوتيل) التي تظل اكثر الاوبرات شاعرية وايحاء على حد تعبير الكاتب.

وتضم المجلة كذلك مقالاً آخر عن «السينما» كتبه (روجيه ريجنت) Roger Régent الذي تناول الحديث فيه عن فيلم «الجبل السحري» La Montagne Magique ويسارع الكاتب الى التساؤل عن البواعث التي دفعت بالمخرج السينمائي Haus Geissen dörfer الى اتخاذ قراره لنقل رواية (توماس مان) Thomas Mann الى الشاشة، تلك الرواية التي نشرت منذ ستين عاماً تقريباً. لقد اتخذ هذا العمل شكلاً جديداً ذا مضامين علمية وسياسية وجمالية وفلسفية واجتماعية تبعده عن ادراكاته الروائية الاولى.

ومن المشاكل التي طرحت نفسها امام المخرج هو ان اسلوب الرواية قد كتب بلغة ميتافيزيقية. وفي هذا الشأن فان الرواية تقترب في ابعادها من رواية «موت في فينيسيا» التي كتبها (توماس مان) أيضا بأثني عشر عاماً قبل «الجبل السحري» التي اخرجها Fachino Visconti وكان الموضوع يتعلق كذلك بتأمل رجل عجوز عن معنىٰ الحياة ومعنى الموت وليس من اليسير نقل مثل هذه الرواية الى السينما، ومع ذلك فقد كان فيلم (فيسكونتي) في منتهىٰ الروعة.

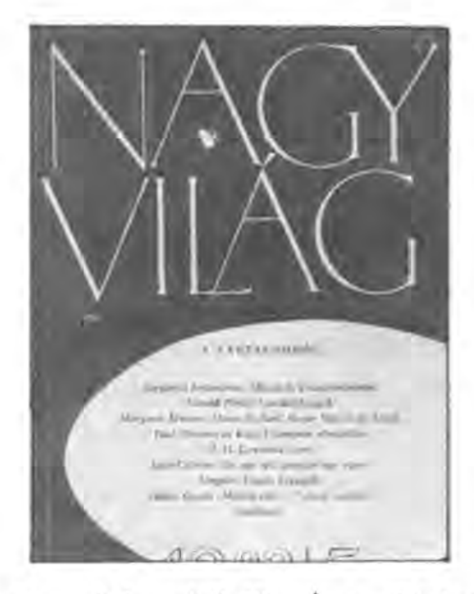
. انه ليس من المناسب ان نعيب على المخرج عدم قدرته على اانتزاع جميع التأملات الميتافيزيقية عن الوضع الانساني من الادب ـ تدور احداث الفيلم في سويسرا الالمانية وفي مصح Berghof على وجه التحديد. ياتي الى هذه المؤسسة (هانز كاستورب) الذي انهىٰ لتوه دراسته وذلك لزيارة ابن عمه (جواكيم) الذي يتعالج هناك.

ويقرر (هانز) ان يرتاح في المصح لمدة ثلاثة اسابيع مع انه ليس

بمـريض الآ ان حيـاتـه في ذلك المكان وعلاقاته ومعارفه وحضور امرأة شابة، Clawdia التي احبها تجعله يقرر المكوث اشهراً طويلة في مدينـة (دافـوس). وهكـذا تجـد حياته معنى جديداً من خلال احاديثه عن الخالق والانسانية ومصير اوربا (نحن في عام 1914) ومستقبـل العـالم. وخـلاصـة القـول ان «الجبـل السحري» فيلم طمـوح وجيـد بيد ان مايعوزه هو ذلك «الارتجاف» الداخلي الذي يمنح الافكار روحها وحيويتها.

واخيـراً نقـرأ لـ (بييـر اودينـه) Pierre Audinet مقـالاً عن «الـرقص» ضمنـه انطبـاعـات عامة عن فن الباليه فيقول ان مهمة الفنان، اي كان، هو ان يفتـح بابـاً لأن المشاهد ياتي الى المسرح ليهرب من الواقع المرير لاالينام فيه. كما ان المشـاهد يلجأ الى هذا النوع من المخدرات وهو ينتظر دليلاً يقوده حتى وان كان الى السفرة الحزينة التي يدعـونـا اليها Christopher Bruce في رقصة Berliner Requiem (توزيع Kurt Weill وكلمات بريشت. ان موسيقى ونص الباليه يعود الى 1928 وبـالنتيجة فانه مثقل بالتمرد الحاقد والسخرية المرة إذ كانت المـانيـا في تلك اللحظـة من تاريخها في عشية اعراسها مع النـازيـة اومع الموت. والباليه مثقلة بهذا المستقبل المأساوي انه عمـل اصيـل في وقـائعـه المتواصلة وفي سعة انعكاساته وصداه. وهكـذا يكيـل الكـاتب المـديـح لفرقةRambent التي يقودها اليوم روبرت نورث

هنغاريا



مجلة الادب العالمي

يحتـوي العـدد الأخير من مجلة الأدب العالمي على تسعة مقاطع من الشعر والنثر لكتاب وأدباء من أوربا والولايات المتحدة الأمريكية وكنـدا، كما يحتـوي العدد على دراسات حول المفهوم السـيكلوجي لنظرية فرويد، ثم ملاحظات حول الترجمات الأدبية، وفي النهاية مقـالات نقـديـة حول الكتب التي ظهرت مؤخراً خارج هنغاريا في السنوات الأخيرة.

Jewgenij Jewtuszenko : «أمي والقنبلة النووية»

ولـد الكـاتب الـروسي Jewtuszenko عام 1933 بمـدينـة Zima الواقعة في سيبريا. كان واحداً من أهم كتاب الخمسينيات المنتمين الى الجيـل الجـديـد من الشعـراء السـوفييت. وقـد قدمت المجلة الهنغارية مرات عديدة ترجمات من اعماله.

أمـا عمله الشـعـري «أمي والقنبلة النـوويـة» فيعتـبر احتجـاجاً صارخـاً ضد الحـرب. ويتسم هذا العمـل الأدبي بطـابـع السـيرة الذاتية التي يعبر فيها الكاتب عن نفسـه.

ويـريـنـا Jewgenij الأسـاس الـذي تقـوم عليـه حيـاة أشخـاص يعيشـون بالقـرب منـه، يقوم برسم ملامحهم التي تتسبب الحرب في ذوبـانهـا وغمـوضهـا مقارناً هذه الشخصيات بمشاعر جيلها والجيل الـذي يليهـا. وينتقـل القـارىء مع المؤلف في الـزمـان والمكان، ملاحظاً الناس، محللاً الجانب النفسـي الذي يجعل الانسـان ينسى الحرب ليعود فيقوم باعلانها من جديد:

نادراً ما تتكلم أمي عن السـياسة
ولكني سأكتب ما قالته لي مرة

عندما عادت بملصقات الحائط من المخزن
الواقع في حارة «النجوم»
حيث يزدحم الناس ملتصقين بالأرض
قاموا بلا ريب بنزع «أزرار» ملابسها
فقد أتت من المانيا الديمقراطية ملصقات جديدة :
«ياإلهي»
الى أين تؤدي بنا حضارة «الأشياء» ؟ !
في رأيها ولهذا السبب إخترعوا القنبلة النووية !»

ويتهم Jewgenij الحضارة المعاصرة بأنها قد سمحت للبشر بنسيان الحرب ، فقد بنيت لهم خصيصاً ناطحات السحاب من القلاع التلفزيونية «تؤدي الى ان يلتصق النسيان بجلود البشر» .

Italo Calvino «عندما أتت الأمسية الشتوية ومعها مسافر الليل»

Italo هو كاتب ايطالي كوبي الجنسية ولد في كوبا عام 1923 وهو يكتب القصة والدراسات والمقالات الأدبية . وقد صدرت في عدد المجلة الهنغارية مقاطع من قصته بعنوان : «عندما أتت الأمسية الشتوية ومعها مسافر الليل» التي نشرتها دار النشر الإيطالية عام 1979 . والبطل الحقيقي لهذه القصة هو قارئها فالكاتب يحاول يكتشف من جديد أهمية الكتب وقيمتها للانسان بشكل عام ، مظهراً «تاريخ أول قارئ» الذي من اجله تذوب كلمات الكتب المقروءة داخل الاعمال الأدبية المتفرقة لتصبح قواماً منفصلاً خاصاً بذاته ، والذي من خلاله تتداخل الرواية الاولى في رواية ثانية ، وتتلاشى الحدود التي تفصل بين الأزمان المختلفة لكل رواية على حدة . اما الحدود التي تفرق مختلف تلك الازمان التي تدور داخلها احداث الرواية فهي متغيرة في كل كتاب وفق أسماء أبطال هذه الاعمال ، أو وفق تفرد كل كتاب واختلافه عن الاخر .

ان المضمون الذي تحتويه اعمال «كالفينو» انها يتوافق مع الشكل : فهو يمثل سلسلة من المقاطع لمختلف الاعمال المؤلفة . حيث تتوالى هذه المقاطع بطريقة عرضية تماما وليس في روايات كالفين أبطال بالمعنى التقليدي لهذه الكلمة ، فالشخصية الرئيسية هي شخصية دكتور cavedagn المسؤول عن دار النشر ، وهو مجرد ركيزة يسهل من خلالها طرح القضايا التي يثيرها الكاتب الايطالي في اعماله . ان البانوراما التي تقدم في داخلها العالم المطروح للعمل المذكور انها تعتبر تمثيلاً متكاملاً لتمكن الكاتب من قلمه حيث يبني قطعة من «الموزايك» الدينية لمختلف الاساليب الأدبية والمضامين الروائية ، حيث تتداخل بعض العناصر في تيار «الرواية» ويحاول «كالفينو» الوصول الى اجابة عن السؤال المطروح حول قيمة الأدب : .

لماذا يصبح الأدب بهذا القدر من الأهمية كأهمية الاسم والعنوان المطروح على غلاف الكتاب ؟ !

« . . . من يعرف ، أيّ كُتاب لعالمنا المعاصر سيستمرون طويلاً وأيُّ اسم سنتمكن من تذكره دائما من بين المؤلفين الأخرين ؟ !»
ـ ماذا يقول ؟ ! ما هي تلك الحجج المطروحة ؟ ـ صاح cavedagn وبعد لحظات أضاف قائلاً : ربما يكون عنده حق ، وفي هذا ما يجعل الامر رائعاً !»

أما الكاتب الفرنسي المغمور Roger والذي مات عام 1958 فقد نشرت له المجلة الهنغارية مقاطع من قصته «يوميات الكولونيل Maumort» التي ظهرت للمرة الاولى في المجلة الأدبية الفرنسية التي تظهر كل اسبوعين في فرنسا .

وتعتبر هذه الرواية اخر اعمال المؤلف الفرنسي وهي روايةتوفي مؤلفهاولم يتمها كما انها لم تنشر من قبل في فرنسا .

وتدور احداث هذا الجزء المترجم بالمجلة الهنغارية بعد الثورة الفرنسية وبالتحديد في باريس حيث يدرس الشاب Maumort وحتى هذا الوقت كان يبحث عن الحب ويشتريه بالمال . الى ان التقى مصادفة بالشابة الرائعة الجمال Zabette التي تُعد بالنسبة له حادثاً غير عادي في حياته ، يرغب في التعرف عليها شخصياً وتعد Celie عمة الفتاة بمساعدته في ذلك ويأتي Maumort مرات عديدة لمسكن celie ليتمكن من مقابلة حبيبته ، ولكن Zabette لا تأتي ويسمع

Harol.d pInter و « أصوات عائلية » : ـ

ولد الكاتب الانجليزي «بينز» عام 1930 بلندن ، وقد طبعت أولى اعماله الدرامية في عام 1957 اما مسرحية «أصوات عائلية» فقد نشرتها دار النشر اللندنية عام 1982 في مجموعة مسرحياته المسماة . OTHER pLACES THREE PLAYS قامت الاذاعة البريطانية بتسجيل مسرحية «أصوات عائلية» في المسرح اللندني القومي «SCENE BBC» ومن الصعوبة تسمية «أصوات عائلية» دراما اذ ينقصها الحوار الدرامي بمعناه التقليدي ، فهي تحتوي على ثلاثة مونولوجات تسير بشكل متواز غير مرتبطة ببعضها البعض . وتبدو بعض هذه الاصوات كما لو كانت رسائل متبادلة بين الأب والأم والابن انها رسائل مرسلة منهم ولا نجد لها رداً عليها ، ولهذا يختفي خيط التفاهم الرابط بين اعضاء الاسرة الواحدة ، بينما يتوجه كل

شعور منفرد في اتجاه بعينه يختلف عن الاخر . وتعبر اغلب هذه الرسائل عن احساس الأمومة والبنوة المتبادل والاعترافات المتبقية دون اجابة . ان مسرحية «اصوات عائلية» هي سؤال يدور حول معنى الاحاسيس الأسرية ، حول قيمة رابطة الدم :

الصوت الاول : اعود اليك يا أمي حتى احتضنك بين ذراعي . سأذهب الى البيت ، سأذهب اليك حتى أمسك أبي من كتفيه اين هذا الطفل الابدي ؟ ماذا فعلت به يا أمي ؟

الصوت الثاني : سأقول لك شيئاً ياعزيزي . لقد تخليت عنك ، كما لو قد تخليت عن عمل سبب لي الضيق . فلتقل لي كذلك شيئاً

PAUL THEROUX والجبر

ولد PAUL الذي يعد من الكتاب الأمريكيين المعاصرين في عام 1941 في أمريكا ويسكن في لندن . ظهرت اولى اعماله الروائية بعنوان «Waldo» عام 1967 اما قصته التي نشرتها مجلة NagyviLag المجرية بعنوان «الجبر» فهي من مجموعة قصصه المعنونة «نهاية العالم وقصص اخرى» التي ظهرت عام 1980 يقوم THEROUX في قصته «الجبر» بنوع من التناقض المنطقي حيث يقدم حياة موظفي المكاتب مفنداً الرأي الشائع حول الوسط الأدبي . لا يحمل بطله الرئيس داخل كيانه النفسي أية طموحات أدبية ، وهو غير متعلم ـ شاب عادي يعمل في الوقت الحالي في المخازن التي تبيع سلعاً رخيصة . وهو يرتبط بشكل عرضي بعلاقات قريبة بأشخاص ذوى شهرة أدبية . هذا في الوقت الذي يفتخر فيه بجرأته الذاتية حيث يدعوهم الى العشاء ويوافقون على الدعوة . واثر اللقاءات التالية ينكشف الجانب المظلم لشهرتهم : «لقد اعتقدت في البداية ان الناس الذين يأتون بناء على دعوتي يقدمون لي خدمة كبيرة حيث يمكن الحصول على معرفة ونوع الاستفادة من رؤاهم المتنوعة للحياة

وبهذا يمكن ملء وقت الفراغ الذي يحتويني وفيما بعد شاهدت بل واكتشفت كم ان حياتهم فارغة :

«أتناول الغداء برغبة شديدة مع كل فرد يذكرني ولو قليلاً بانه انسان » قال لي ذلك Wibbert ذات مرة كانت هذه الجملة تُعد اكثر الجمل حزناً التي سمعتها في حياتي . والان يبدو الأمر واضحاً ، وهو لو انني لم أكنْ متواجداً لكانوا قد كتبوا كتباً تزخر بالملل الباعث على النوم ولعاشوا في غيبوبة انهم يفتقدون الى الخيال الخصب ، ويبدو انهم فخورون بالقدر الذي يجعلهم يتبادلون الدعوات والزيارات

D.H. Lawrence والسمكة :

نشرت قصيدة الكاتب والشاعر الانكليزي د.ه‍.لورنس ١٨٨٥ ـ ١٩٣٠ «السمكة» عام 1932 في ديوان «قصائد مختارة للكاتب الانجليزي» وتعتبر قصيدته هذه انعكاساً مريراً عن الانسان باعتباره مدمراً للطبيعة فالانسان والطبيعة عند لورنس لم يصبحا ممثلين لشيء متكامل له هارمونيته الخاصة ، فالانسان قد تغرب وابتعد عن الطبيعة ، لم يعد الانسان قادراً على فهم حتى اصول جذور وجوده ، اما انه فلم يعد مرتبطاً بعالمه الذي يحيا فيه.ان «السمكة» قصيدة ترمز الى ما في الطبيعة من بدائية وتلقائية عدا الحكمة والدقة التي تقودهما الغريزة :

أن تكون سمكة !
آه عظيم ، بلا ريب
أن تكون سمكة
في المياه
دون حب ومع ذلك زاخرة بالحياة ،
حيث «المولد» قبل «حب الاله»
قبل رؤية الحياة للمرة الأولى ، ما هو الحب ؟ !
انه كل شيء سابق رائع .

من الأدب الكندي غير المعروف :

يحتوي هذا العدد من مجلة الأدب العالمي الهنغارية على اختيار متواضع للقصة الكندية الحديثة حيث يتعرف القارىء على اعمال كتاب ثلاثة MARGARET- ATWOOD و MAVIS GALLANT و KENT THOMPSON

وتعتبر ATWOOD اشهر هؤلاء الكتاب وأكثرهم تحركا : حيث تعمل ككاتبة سيناريو لأفلام روائية طويلة ولأفلام تلفزيونية ، وهي كاتبة أشعار وروايات وقصص قصيرة وهي ناقدة في آن واحد . وينشر هذا العدد من المجلة قصة للمؤلفة بعنوان «تقرير عن رحلة» فبطلة القصة Annette تعمل ككاتبة في احدى الصحف التي تزخر بالتقارير العجيبة والمثيرة عن الأسفار . وتنحصر مهمة الكاتبة في زيارة الأماكن البعيدة ، والتعبير للقارىء عن انطباعاتها . ولهذا فان بطلة القصة في حركة دائمة ، فلا تنتهي حياتها فقط بنهاية مغامراتها أو رحلاتها . ومع ذلك فان هذه الاسفار لا تمكن Annette من الوثوق بنفسها والتأكد من امكانياتها ، فهي متعطشة للقيام بمغامرة «حقيقية» ترغمها على اتخاذ قرار مفاجيء او وضعها في موضع على حافة الحياة والموت . وهذا ما يحدث : فهي تقع ضحية لكارثة طيران . فراكبو الطائرة المذكورة مضطرون الى مغادرة الطائرة

والبحث عن انقاذ في المناطيد (القوارب المائية) حيث يقهرهم الجوع والعطش والطقس الحار. ويظهر شبح الموت القاسي :

«. . . إذن مايحدث خلف ظهرها يعد بالنسبة لها أخيراً تلك المعاناة التي كانت عنها تبحث وتشعر بالندم لأنها كانت متشوقة لرؤية ومعايشة هذه المعاناة. فالسماء لم تعد مجرد مسطح أجوف بل أصبحت اكثر زرقة من اي وقت مضى، والسماء البعيدة عنها رائعة اكثر من أي وقت مضى منعدمة الوسط. . . .»

أما المقطع الثاني المختار من الرواية الكندية المعاصرة فهي قصه Kent Thompsom بعنوان «العودة الى الدار» والمأخوذ من كتاب القصة الكندية Small Wonders الذي طبع عام ١٩٨٢. وقد ولد Thom psom في الولايات المتحدة الأمريكية ولكنه يسكن في كندا منذ عام ١٩٦١ وهو أستاذ اكاديمي وصحفي. أما منجزاته الأدبية فهي عبارة عن ثلاث قصص طويلة ومجموعة قصص قصيرة وديوانين من الشعر وتدور قصة «العودة الى الدار» حول مشاعر أب تجاه ابنته الناضجة حيث يقوم المؤلف بمقارنة المشاعر الأبوية بمشاعر العشيق الذي يتحدث عن الحب بمعناه الشامل والعام. وتعتبر نقطة الارتكاز في القصة اغتصاب مارلين ابنة بطل القصة. وتشتمل القصة على عدد من الآراء حول الحياة والحب والسعادة: «. . ان كارول سينظر الى الزواج باعتباره واجباً من واجباته الأخلاقية، وفيما بعد سيعتبره قيداً. ان هذا الزواج سينتهي يقيناً بالطلاق الذي ربما سيتم بعد مرور خمس سنوات. ان مارلين ستشعر بالكبر والانطفاء والذبول ستشعر بأنها مستخدمة . . . (. .) ستجلس وراء مائدة المطبخ التي تمثل مائدة القضاء - أما أنا فسأكون حينئذ عجوزاً متكسراً وسوف تتكلم عن ذلك معي، وكيف أن الحياة تجعل الانسان يعاني من الانسان الآخر، وكيف أنه يصارع حتى يتجمد.

تقول مارلين: - أجل -وتهز رأسها-.

ويضيف الأب قائلاً: أحياناً نملك يوماً رائعاً وكعقاب لنا تهب الرياح التي تسببها المياه الدافقة، تلك الرياح التي تنزع أوراق الشجر، ثمة كلب ما، يجري في مواجهتنا لاثارتنا حتى نقوم بتحيته. من أجل هذه الأشياء الصغيرة يجدر بالانسان أن يبقى حياً!

وتجيب مارلين: من أجل هذه الأشياء بالطبع!

أما الكاتبة الكندية الأخيرةMauis Gallent المولودة في عام ١٩٢٢ فقد عملت في مجال الفيلم وكانت كذلك صحفية، تركت كندا في عام ١٩٥١ وهاجرت الى باريس. وهي ايضاً مؤلفة روايات، ومجموعات قصص قصيرة. والقصة المختارة في المجلة الهنغارية تعود الى المجموعة القصصية «من خمس عشرة دائرة» المنشورة عام ١٩٨٠ والقصة بعنوان The latehomecomer وتدور أحداث القصة في المانيا بعد الحرب العالمية الثانية وبالتحديد في برلين عام ١٩٥٠ حيث يعود

Thamas Beoter Mann بطل القصة الى أسرته في برلين خارجاً من معسكر اعتقال الأسرى. وفي عام ١٩٥٠ يبلغ بطل القصة من العمر واحداً وعشرين عاماً. أما السنوات التي يقضيها في معسكر الاعتقال كأسير حرب فقد زخرت بالأسى والمرارة.انه يشعر بالندم ويتهم جيل والديه بضياع هذه السنوات بالجوع والدم المفقود وبالألم. انه لم يختر هذه الأشياء التي فرضت عليه بالقوة. ويلاحظ البطل بعد عودته الى موطنه والى بيت أسرته أنه شخص غير مرغوب فيه، فهو شخص يذكر الناس بقضايا ومشاكل يفضل أن لايفكر فيها أحد في وقت السلم وفي مسقط رأسه لايجد مكاناً له خاصة بعد زواج أمه للمرة الثانية، ونتيجة لهذه الاشياء يتوالد في نفسه شعور بكراهية الأب، بكراهيته «مارتين» الذي يعتبر في أعين «توماس» تجسيداً لبني جلدته المغرقين في الشعور بالانتصار قد ارسلوا أطفالهم الى الموت، ان مارتين لديه الآن شخص يعنى به : شره مثل نبات الطحلب محب لنفسه؛ عاد الى البيت متاخراً. ذلك الصبي البالغ من العمر واحداً وعشرين عاماً. ذلك الذي كان طالباً بالمدرسة الثانوية. . . «إن العجزة الى هذا القدر مذنبون أولئك المسنون من معسكر الأسرى الذين باعوا آباءهم وأمهاتهم لقاء ملعقة حساء، اولئك الذي باعوا من أجلها أطفالهم، اولئك المسنون الذين لوثوا عقيدتي وإيماني بالمرأة.أولئك المسنون من المخابىء الذي سمحوا بأن تحمي برلين بناتها، الذين سمحوا لأنفسهم أن يبقوا أحياء»

وفي الجزء الأخير من المجلة يقوم محرروها بتشجيع القراء على قراءة الكتب الصادرة في السنوات الأخيرة في مختلف دول أوربا :-

- جان بول سارتر وكتابه «الأعمال الأدبية» الذي أصدرته دار نشر جاليمار الباريسية عام ١٩٨١.

- قصه «الجندي المجهول» للكاتب الفنلندي Vaino Lima والتي أصدرتها دار النشر الهنغارية «Magveto» عام ١٩٨٢.

- ديوان الشعر» واقف امام المصابيح والقبضات» للكاتب Sander

Csoori وقد صدر في ستوكهولم عام ١٩٨٢ وهو كتاب يضم نماذج مختارة لمجموعة أشعار أهم الشعراء المجريين للجيل المتوسط .
ـ قصه «حياة أفضل» للكاتب الايطالي Fulvio Tomizza لدار النشر Magveto بوادبست ١٩٨٢

Nowy Mir
وهو كاتب قصة سوفيتي شهير وروايته بعنوان «قصة شباب صديقي العجوز ساشا بتشو لكينا مروية على لسانه» وقد صدرت عام ١٩٨٢
ـ Paul Theyoux «ونهاية العالم وقصص أخرى» التي طبعت في لندن عام ١٩٨٠ .

عندما يكون الشاعر مفكراً

باتريك بويد

ترجمة : نوين عبد المجيد

اشار الشاعر ت . س . اليوت ذات مرة الى ان دانتي لم يكن مفكرا بالمعنى الصحيح . . الا انه عاد واشار في مناسبة اخرى ان الاعراف هذه Purgatorie او « المطهر » قد اثبت ان المقولات الفلسفية المباشرة من الممكن ان تكون مادة شعرية عظيمة .

اما كيف يكون المرء فيلسوفا دون ان يكون مفكرا فهذه مشكلة يتعذر حلها . وهذا التناقض الظاهري يوجه انتباهنا الى صعوبة رئيسة تعود الى العصر الرومانسي الا وهي العلاقة بين الفكر والخيال او بين التفكير العقلاني والدافع الخلاق . وعندما كتب كولردج الى وردزورث عام ١٨١٥ رسالة جاء في مضمونها :

« ان شعر لوكريشس بعيد عن الفلسفة وفلسفته لاتمت الى الشعر بصله » فقد وجد الحل النهائي للمشكلة التي اشرنا لها .

ومازال دانتي ولوكريشس، الكاتبان اللذان تتجسد فيهما عظمة الشعر وابداعية الفلسفة ، مازالا محط انظار الباحثين والمحللين .

ففلسفة كلا الشاعرين تبرز سبب وعظمة الشعر الذي غالبا مايفوق مخيلة القارىء .

وتختبر هذه الدراسة الجديدة التي يتوقع صدور مجلدين اضافيين لها ، العلاقة بين شعر دانتي وفلسفته في « الكوميديا الالهية » .

يؤكد « باتريك بويد » في بحثه دانتي شاعرا قبل ان يكون فيلسوفا وان اكثر اشعاره جودة جاءت من خلال دراسته العميقة للفلسفة .

وكما يدل عنوان الكتاب ، كان دانتي عاشقا للاسطورة عدا كونه فيلسوفا اي محبا للحكمة .

ويعطي ارسطو لهذا تفسيرا مضمونه ان « عاشق الاسطورة لابد ان يكون محبا للمعرفة الحقة » .

ان « الكوميديا الالهية » قصة خيالية شعرية تجسد او تعبر عن حقائق اعتقد الكاتب بوجودها وأمل ان يتقبلها القارىء . وتؤلف هذه الحقائق والاراء ذات المضامين الفلسفية التي لاتخلو من علاقة بعلم اللاهوت ؛ منظورا للعالم وموقع الانسان فيه ، هذا الموقع الذي لو فهمه الانسان حق الفهم لضمن سعادته وسعادة البشرية جمعاء .

وهدف دانتي الرئيس ان يشهد الانسان قواه العقلية ويقر الحقائق ثم يعيش حياته وفقا للحقيقة النهائية التي تتجلى في شعره .

نقرأ في منتصف المجلد الاول لهذا الكتاب عرضا لمعتقدات وآراء دانتي حول العالم المادي الذي يعيش فيه، من النواحي الطبيعية والكيميائية والجغرافية والفلكية .

ويشمل العرض راي دانتي في اصل هذا العالـم والدور الفريد الذي يلعبه الانسان فيــه من الناحيتــين البايولوجية والسايكولوجية .

وقد علق اليوت مرة بان دانتي اخذ بالفكر اللاهوتي المدرسي scholastic كما قدمه توما الاكويني Aquinas الا ان هذا الكتاب يقنع القراء براي طالما طرحه العلماء والدارسون الايطاليون وهو ان دانتي لم يتبع اي مذهب محدد وانما كان مفكرا مستقلا .

يتناول الدكتور بويد مؤلف كتاب « دانتي عاشق الاسطورة الفيلسوف » الذي نحن بصدده الان ، الكتاب الكلاسيكيين وكتاب القرون الوسطى باسلوب سلس وممتع . حيث نجح في عرض موضوع اختياره بشفافية وصدق متوصلا في النهاية الـى اقناع القارىء بصعوبة استيعاب قصائد دانتي مالم تفهم معتقداته .

والى جانب عرض الافكار التي يؤمن دانتي بوجودها يرد في الكتاب شرح مفصل لكيفية ورود هذه الافكار في « الكوميديا » .

فقد قام المـؤلف بترجمـة العـديد من المقـولات الرئيسة في الكوميديا ثـم شرحها شرحا وافيا واخضعها للدراسة والتحليل الادبيين .

ويؤكـد المؤلف نقطة هامـة هـي ان دانتي قـد استخدم لغة شعرية ملائمة في شرحـه لبـداية الخـلق وتجنب الكلمات الصعبة او المفردات العلمية الجافـة .

ومما تجدر الاشارة اليه ان المضامين الفلسفيـة في « الكوميديا » لم تعان من وضعها في قالب شعري .

وتتصدر افكار دانتي ومعتقداته التي جسدها في قصائد شعرية ، مقدمة مطوله تتبعها نصوص مفصلـة وعدد من المراجع والملاحظات .

ترد في المقدمة مقارنة بين دانتي ولوكريشس تهدف وضع حد لبعض الشكوك التي تحيط بدانتي كشاعر تعد دراسته في الفلسفة ضرورية لفنه .

ان النبذة التي اعطيت عن حياة دانتي والتاكيد او التركيز على انتقاله الى الفلسفة عندما كان في نهاية العقد الثاني من عمره التي كونت جوهر هذا الكتاب ، جاءت مقنعة للغاية ، الا ان العلاقة بين السيرة الذاتية والفن لم تكن بمثل هذا الوضوح .

فمن المتعذر اثبات ان اروع القصائد الشعرية التي كتبها دانتي قد اعتمدت على دراسته الفلسفية . وتثير لنا هذه المسألة عدة تساؤلات ونقاطاً جديرة بالاهتمام .

حيث يتجلى اسلوب ارسطو في سرد العجائب واثارة الدهشة كمصدر وحافز لطلب المعرفة في « قبل المطهر » ، ويبدو هـذا الاسـلوب واضـحا في اعتماد دانتي علـى التشبيهات عند عرضه الصريح للتفاصيل ويذكرنا هذا بمقولة ارسطو المأثورة « لايرد شيئا في فكر الانسان مالم يكن موجودا في احاسيســه من قبل » ويصل اسـلوب الدكتور بويد الى قمة روعته حين يبين لنا العلاقة الوثيقة بين الشعر والفلسفة في مكان لانتوقعه ابدا .

وافضل مثل على ذلك ، الوصف الشهير الذي ورد في « الجحيم الثالثعشر » للجذع الاخضر الجبار حيث يتلظى احد طرفيه بالنار بينما يتأزز الطرف الاخر ويتطاير حوله النسغ المحروق والرياح الملتهبة اللاهفة .

ويختلف المعلقون حول واقعية دانتي ونظرته الجادة لما حوله من الحياة الطبيعية . وبهذا الصدد يفسر بويد علاقة دانتي بالطبيعية كما ويؤكد ضرورة تعريف المصدر الفلسفي مادام ذلك يساعد على تفهم اهميـة العقاب الانساني ، الغريب شيئا ما » الذي خصصه دانتي لاولئك الذين انهوا حياتهم انتحارا .

ويعود سبب تأثير الدراسات الفلسفية في شـعر « دانتي » الى مثل هذه التفاصيل . ومن الجدير بالذكر ان هذه الافتراضات لم تخضع للدراسة او تحليلات جديرة بالاعتماد . فبويد مثلا ، يفترض ان تأثير هذه الدراسات واضح ولايحتاج الى ادلة واقعية .

ورغم هذا يمكن القول ان تأثير الفلسفة يبدو واضحا في القصيدة ذاتها وليس في الشعر ككل .

واذا ما اجرينا مقارنة سريعة بين شـعر « دانتي » وشعر بعض شعراء عصره لادركنا ان الفرق يكمن في كيفية اختياره للمواضـيع عوضـا عن الاسـلوب او الفلسفـة الشعرية .

وعلى اية حال جاء كتاب بويد واقعيا وخاصة في دحضه لبعض الادعاءات غير الجادة حول شعر « دانتي » .

تسرد « الكوميـديـا الالهيـة » رحلـة العقـل والاستكشاف الروحي لشخص متعطش للمعرفة تكمـن متعته وسعادته القصوى في التوصل الى الحقيقة .

ويجسد الشعر هذه السعادة بطريقة يعجز النثر عن تجسيدها وهنا يبرع دانتي في تقديم الشعر باسمى صوره الفكرية .

وتجدر الاشارة هنا الى حقيقة واضحة هي ان المتعة لاموجودة وان الشعر قد نقل الينا افكار « دانتي » واراءه فيما تبقى المعرفة التي ينطوي عليها هذا الشعر زائفة وغير قائمة على الواقع .

ويجد قارىء « الكوميديا الالهية » نفسه مضطرا للتغاضي عن العديد من الاخطاء العلمية والمعلومات الخاطئة التي ترد في الشعر .

فالفرق شاسع بين تحليلات « دانتي » حول الاصل البشري وبين ماتوصل اليه العلم .

ورغم هذه الحقيقة تبقى الابيات الشعرية التي عبر بها « دانتي » عن ارائه تمثل شعرا عظيما بغض النظر عن

خطأ تلك الاراء .

وعليه كان اختيار بويد للعبارة التي تصدرت كتابه خاطئا وذلك لانها كانت بيتا لقصيدة من قصائد « اودن »

« من الجميل ان يدرك المرء انه مامن شيء جميل في الحياة حتى في الشعر وليس هذا هو الموضوع الاساسي » .

ان المعلومات التي وردت في « الكوميديا » حول علم الفلك، والكيمياء وعلم الاحياء والجغرافيا وما الى ذلك مما تناوله « بويد » بالشرح والتفصيل باستثناء راي «دانتي» حول المناخ ، لايدخل ضمن الموضوع الاساسي .

فالقارىء لايحتاج لان يستوعب افكار « دانتي » العلمية قدر احتياجه لتذوق الاثر الشعري في « الكوميديا » .

لقد ادى الدكتور « بويد » خدمة جليلة للقارىء حينما اصطحبه في رحلة الى اغوار الفلسفة الارسطوطاليسية مفسرا له النظريات التي كتب على اساسها « دانتي » جحيمه الالهي .

وساعد ذلك في استيعاب ماكان في مخيلة « دانتي » ولماذا . فقد قام بويد بشرح ومناقشة المغزى الرئيس لتجربة دانتي التي اعقبت دراسته للفلسفة .

وعليه فمن الافضل وضع « دانتي » في مصاف المفكرين اذا لم يرغب المرء في وضعه بمصاف الشعراء .

ومن الخطأ التصور ان هذه الحقيقة تعقد من العلاقة بين الفلسفة والشعر في « الكوميديا » .

« فبويد » لايحاول تغيير شيء مما حاول دانتي افهامه للقارىء سائرا في ذلك على خطى الناقد الادبي العظيم « فرانشيسكو دي سانشتس » Francesco De Sanctis الذي عاش في القرن التاسع‌عشر .

« فدانتي » راى ان قيمة رائعته الادبية تكمن في كونها تعبر عن المعرفة الحقة بينما يستمد القارىء اهميتها من الشعر ذاته .

ان تجاهل هذا التناقض الظاهري في القول بان الشعر لايفقد شيئا من رونقه حينما يقدم معلومات خاطئة للقارىء والتغاضي عن قرنين من الدراسة لهذا الشعر يبدو امرا وهميا .

لذا فمن المؤسفان يجزم هذا الكتاب القيم ومن العبارة الاولى بان خطأ المعلومات التي وردت في « الكوميديا » قد اثرت سلبيا في القيمة الشعرية .

بل وان الافضل هو الرجوع الى راي اليوت القائل بان « دانتي » كتب اروع قصائده الشعرية حين لم يكن مفكرا . هذا الافتراض موضع نقاش بالتأكيد ولكن الذي يختلف تمام الاختلاف هو عبارة « كان بمقدور دانتي ان يصبح شاعرا افضل لو لم يفكر » .

عن ملحق التايمس الادبي

ملحق المجلة القادم

فن كتابة السيناريو

سيناريو تمثيلية اذاعية

سيناريو تمثيلية تلفزيونية

سيناريو مسرحية

ثلاثة سيناريوهات لثلاثة أفلام مهمة

١- محور الثقافة والتقنية

دراسات وابحاث تصل الثقافة بالعصر، وتغني الادب بالمنجز الحضاري الجديد، دعوة الادباء والكتاب الى اعادة النظر في مصادرهم الثقافية.

خطوة جريئة تخطوها الثقافة الاجنبية في عدد من موضوعاته:

- الاستيعاب الجمالي للآلة،
- التكنولوجيا والقيم الانسانية
- الانسجام الثقافي والتكنولوجي
- التكنولوجيا والرواية..
- العلوم والتقنية والثقافة..
- العلم والفن والتقنية.

٢- ملف: وليم كولد نج

كتاب العدد

شهادة وفاة

رواية من أدب الحرب

للكاتب السوفيتي: نيكولاي يفدوكيموف

يوليسيس

دراسة



فلاديمير نابوكوف

ترجمة: ناجي الحديثي

تتضح أهمية هذا الكتاب في:

1 ـ أنه خارطة تفصيلية لتوزع الافكار والمضامين والاحداث في هذه الرواية ذات الشأن الأدبي الكبير.

2 ـ انه يهيء مرجعاً دراسياً لعمل جويس الروائي الضخم والمهم بالنسبة لتاريخ الرواية في القرن العشرين، وكشفاً تفصيليا لمحتوى الرواية.

3 ـ انه يخضع افكار واحداث واساليب الرواية المختلفة وشكلها العام للمنطق العلمي في المتابعة والتقويم.

● ولهذه الامور رأينا فيه فائدة باعتباره أنموذجاً ناضجاً لمثل هذا النوع من الدراسات يمكن الافادة منه لكشف مضامين بعض الاعمال الأدبية البارزة في ادبنا العربي. فمؤلف الرواية جيمس جويس والناقد صاحب الدراسة فلاديمير نابوكوف كلاهما عظيم معروف..

الثقافة الاجنبية



تقديم

يوليسيس (Ulysses) رائعة الكاتب الايرلندي جيمس جويس (1882 – 1941) هي موضوع محاضرة الكاتب الاميركي فلاديمير نابوكوف الرابعة التي تنشرها «الثقافة الاجنبية» من كتاب نابوكوف، محاضرات في الادب. يتناول نابوكوف بالنقد والتحليل الدقيق فكرة الرواية المركزية وافكارها الفرعية وتطورها وشخصياتها، وصلة ذلك كله بزمن كتابه الرواية ومكانها. كما يتناول الاسلوب المتميز لجويس، اسلوب تيار الوعي وتداعيات التفكير المستند لارتباط الصور الذهنية بالكلمات وتدفقها وفق التقارب اللفظي والهجائي بين الكلمات مختلفة المعنى.

ولكي تقترب صورة هذا التكنيك من القاريء وتفادياً لما يضيع من مزايا خاصة للغة في الترجمة اوردنا الكلمات الانكليزية بعض الاحيان مقابل مرادفاتها وفي احيان اخرى اوردنا لفظها بالعربية. فالتجانس الهجائي واللفظي بين الكلمات يشكل مفتاحاً لتدفق الافكار وتواصلها. فكلمة (ام (Mother) اجتذبت كلمة عظيم (Mighty) ويهمس (murmur) وممثل صامت (mummer) كما قادت فكرة البحر الحلو الى البحر المر ثم لونه المخضر ثم الى اللون الاخضر لمادة المرارة المرة التي قذفتها امه المريضة من فمها ثم الى خطيئته بحق أمه الراحلة. ويختلط اسم الحصان ثرواوي Throwaway مع الفعل يرمي To Throw away ويتواصل مع اسم المنشور المجاني Throwaway ويثير اسم بلوم Bloom بطل الرواية الفعل (To Bloom) تتفتح للزهرة والسروال النسائي (Bloomer).

كما سيتطلب فهم النصوص المقتبسة ودلالاتها الاسلوبية بعض الجهد من القاريء بفعل استخدام جويس لكلمات مجتزأة من جمل وتحميلها معاني تلك الجمل وهو امر يصعب نقله الى العربية للاختلافات اللغوية والنحوية بين اللغتين الانكليزية والعربية (تصريف الافعال والتذكير والتأنيث وغيرها)، اضافة الى الغائه التنقيط من كثير من النصوص والاشارة المبكرة الموجزة لاحداث وشخصيات واشياء لم ترد بعد في النص.

المترجم

ولـد جيمس جويس في ايـرلنـدا عام 1882، في العقد الاول من القـرن العشـرين وعـاش معظم حيـاتـه مهـاجـراً في القـارة الاوربية، وتوفي عام 1941 في سويسرا.

في عام 1918 بدأت اجزاء من الكتاب بالظهور فيما يدعى بـ (لتـل ريفيـو). ان (يـوليسيس) كتـاب غث من مائتين وستين الف كلمـة ونيف؛ كتـاب غني بمفـردات تربـو على الثـلاثين الفـاً .

ولئن كان جويس قد اعتمد بيئة دبلن (عاصمة ايرلندا) كخلفيـة في بنـاء روايتـه استناداً الى ما وفرته له ذاكرة منفي فانه قد استفاد اساساً من دليل توم لمدينة دبلن الذي طالما اعتمده اساتذة الأدب سراً لكي يدهشـوا تلامـذتهم بمعـرفة كان جويس نفسه قد احتفـظ بهـا بمسـاعـدة الـدليل ذاته. واستخدم في الكتاب كذلك نسخـة من جريـدة ايفننغ تيليغراف الصادرة في دبلن، يوم الثلاثاء 16 حزيـران (يـونيـو) 1904 سعـرهـا بنس ونصف البنس. وقـد نشرت الجريدة في عددها هذا، من بين انباء اخرى، سباق كأس اسكـوت الـذهبي للخيـل (مع فوز الحصان الخارجي ثرواوي)، كارثـة اميـركيـة مروعـة (احتراق سفينة الرحلات جنرال سولكم) وسباق سيارات لكأس غوردون بينيت في همبورغ بالمانيا.

(يـوليسيس) وصف ليـوم واحـد هو السادس عشر من حزيران (يـونيـو) 1904، يوم ثلاثاء، يوم من الحياة المتشابكة والمنفصلة في آن معـاً لعـدد من الشخصيـات وهي تمشي، تركب، تجلس، تتحـدث، تحلم، تشـرب وتمـر في عدد من التصرفات الفسلجية والفلسفيـة ـ كل ذلـك في هذا اليـوم الواحد وفي السـاعات الاولى من صباح اليوم التالي في دبلن.

لمـاذا اختـار جويس ذلـك اليوم بالذات، 16 حزيران (يونيو) 1904؟ في كتـاب هادف رغم فقـره، (الـرحـالـة المـدهش، يوليسيس جيمس جويس) المنشـور عام 1947، يقـول السيـد ريجـارد كين بان ذلـك هو اليـوم الـذي التقى فيـه جويـس زوجتـه المستقبلية نورا بانكل. لمسة انسانية.

تتألـف (يـولـيسيس) من عدة مشـاهـد، بنيت حول ثلاث شخصيـات كبيـرة تتميز احداها باهمية اكبر وهي شخصية ليوبولد بلوم رجـل الاعمـال الصغيـر في ميـدان الاعـلانـات، او مروج الاعـلانـات على وجـه الـدقة. في وقت ما، كان يعمل في مكتب (ويـزدم هيلي) للقـرطاسية بصفة بائع متجول لورق النشاف، غير انه الان يعمل لحسابه الخاص، وكيل اعلانات رغم انه لم يتقدم في هذا العمـل. ولاسبـاب سأذكـرهـا، اضفى جويس عليه سمة اليهودي الهنغاري.

الشخصيتـان الـرئيستان الاخريان هما ستيفن ديد الوس الذي صوره جويس في (صورة الفنان كرجل شاب) 1916، وماريون بلوم، او موللي بلوم، زوجـة بلوم. واذا كان بلوم هو الشخصيـة المـركـزيـة، فأن ستيفن ومـاريـون يقفـان على الجانبين في هذا التشكيل الثلاثي: يبدأ الكتاب بستيفن وينتهي بماريون.

ستيفن ديد الوس، الذي يقترن لقبه باسم الصانع الاسطوري لمتاهة نوسوس (المدينة الملكية لكريت القديمة) ولعدد اخر من المعـدات الخـرافيـة والاجنحة له ولايكاروس، والبالغ من العمر 22 عاماً هو معلم مدرسة في دبلن، وعالم وشاعر، اخضع في ايام الدراسة لصرامة التعليم الديني، والان يقاوم ذلك بضراوة رغم انه يبقى ذا طبيعة ميتافيزيقية. وهو شاب مثالي النظرة، متمسك بارائه حتى عندما يكون مخموراً، ومفكر حر مسجون في داخل نفسه، وناطق بارع للمقولات الحكيمة الجافة، هزيل الجسد، ومحجم عن الاغتسـال كالقـديس (اخـر مرة اغتسـل فيها كانت في تشرين الاول، (اكتوبر) والان شهر حزيران)، مقهور وسريع الانفعال ـ لايمكن ان يتصـوره القـارىء بوضـوح، انما هو تصوير من صنع عقل الكاتب اكثر منه كائناً جديداً صنعته مخيلة فنان.

يميـل النقـاد للربـط بين ستيفن وجويس الشاب، غير ان ذلك ليس وارداً على الاطلاق. وكما اشار هاري ليفن بان «جويس فقد دينه لكنه احتفظ بمقولاته الفلسفية» وهو مايسري على ستيفن ايضاً.

ماريـون (مـولي) بلوم، زوجـة بلوم، هي ايـرلندية لجهة ابيها ويهودية اسبانية لجهة والدتها، وهي مغنية حفلات.

واذا كان ستيفن رفيـع المستـوى وبلوم من مستـوى متـوسط، فأن مولي بلوم من مستـوى وضيـع وسـوقي، غيـر ان للثـلاثة جوانبهم الفنية. بالنسبة لستيفن فان الجانب الفني فيه لايصدق لفرط سموه ـ اذ لا يتوقع المرء ان يجد في (الحياة الواقعية) شخصاً يقترب من هذا التحكم الفني الكـامـل بكلامه اليومي الاعتيادي كما يفترض الحال لدى ستيفن.

امـا بلوم ذو المستـوى المتـوسـط فهـو اقـل مستوى كفنان من ستيفن، غير انه فنان اكثر بكثير مما فطن النقاد له: فتياره الذهني يتـدفق بين الفينـة والاخـرى على نحـو قريب من تيـار ستيفن الذهني، كما سآتي على توضيحه لاحقاً. واخيراً فإن مولي بلوم، رغم ابتـذالهـا، رغم تقليـدية افكارها، رغم سوقيتها، قادرة على الاستجـابـة العـاطفيـة الفنيـة للاشياء ذات الجمال السطحي في الحيـاة، كمـا سنـرى في الجـزء الاخيـر من حديثهـا الجانبي غير الاعتيادي الذي يختتم به الكتاب.

قبل مناقشة موضوع الكتاب واسلوبه، لدي بضع كلمات عن الشخصيـة الـرئيسـة ليـوبـولد بلوم. عندما صور بروست (بطله) سوان جعله ذا خصائص فردية فريدة. فسوان ليس بالنمط الادبي

ولا بالعنصري حتى وان صادف انه من اب مضارب يهودي. في بناء شخصية بلوم، اتجهت نية جويس لخلق شخص ما بين الايرلنديين المستوطنين في موطنه دبلن، يكون ايرلندياً كما هو شأن جويس ولكنه منفي وغريب بين القوم كما هو شأن جويس ايضاً. اذن فقد طور جويس الفكرة العقلانية لاختيار نمط اللامنتمي، نمط ، المشرد، نمط المنفي، غير ان جويس، كما سأوضح لاحقاً، يتصرف بفجاجة، احياناً، في طريقة تكديس ما يسمى بالسمات العنصرية وتوكيدها.

والامر الاخر المتصل بهذه الشخصية هو ان الكثرة ممن كتبوا كثيراً حول (يوليسيس) هم اما اناس انقياء او محرومون. فهم يميلون لاعتبار بلوم ذا طبيعة اعتيادية، غير انه من الواضح ان بلوم، في الاطار الجنسي، ان لم نقل على حافة الجنون، فهو خير نموذج سريري للاستغراق والانحراف الجنسي الشديد والحافل بمختلف ضروب التعقيدات. ان وضعه وضع جنسي اعتيادي بالطبع ـ فهو ليس شاذاً جنسياً كما هو الحال لدى العديد من السيدات والسادة لدى بروست ـ ولكن ضمن الحدود الواسعة لحبه للجنس الاخر، ينغمس بلوم في تصرفات واحلام غير اعتيادية، بقدر تعلق الامر بعلم الحيوان ونظرية النشوء والتطور.

لن اثقل عليكم بقائمة من رغباته المثيرة للفضول لكني اقول: في ذهن بلوم وفي كتاب جويس تمتزج فكرة الجنس وتتشابك مع فكرة دورة المياه. ويعلم الله اني لست ضد ما يدعى بالصراحة في الروايات، بل على العكس، الموجود قليل وقد اصبح بدوره تقليدياً وتافهاً لفرط استخدامه على يد من يدعى بالكتاب الشكسبين، احباء نوادي الكتب، الحيوانات الاليفة لنوادي النساء.

لكني اعترض على ما يأتي: ان بلوم، يفترض فيه ان يكون مواطناً اعتيادياً. وليس صحيحاً ان ينصرف ذهن المواطن الاعتيادي باستمرار للمسائل الفسلجية. اعترض على (باستمرار)، وليس على (المقرف) كل هذه المادة الخاصة المثيرة للاسى تبدو مصطنعة وغير ضرورية في هذا السياق. انني ارى ان مفرطي الحساسية بينكم ينظرون لاستغراق جويس بتجرد كامل.

ان رواية يوليسيس بناء رائع ودائم ولكنها تعرضت للمبالغة في التقدير من جانب ناقد يهتم بالافكار والعموميات والجوانب الانسانية اكثر من العمل الفني نفسه. وارى لزاماً علي ان احذر من النظر الى التجوال الرتيب لليوبولد بلوم ومغامراته الصغيرة في يوم صيف في دبلن بوصفها محاكاة قريبة للاوديسه، والى وكيل الاعلانات بلوم باعتباره اوديسيوس وفي نواح اخرى يوليسيس رجل الحيل المتعددة، والى زوجة بلوم الزانية باعتبارها بنيلوب الطاهرة، بينما يعطى ستيفن ديدالوس في اطار هذه النظرة دور تيليماخوس. .

ان يكون ثمة صدى غامض و هوميروسي عام لفكرة التجول في حالة بلوم امر واضح، كما يوحي العنوان. اضافة الى ان هنالك عدداً من التلميحات الكلاسيكية بين ما يزخر به الكتاب من تلميحات، غير انه سيكون مضيعة للوقت كلياً ان نبحث عن حالات تشابه قريب في كل شخصية وكل مشهد من الكتاب، اذ ليس ثمة ما يثير السأم اكثر من مناظرة متقطعة متواصلة مبنية على اسطورة بالية.

بعد صدور الرواية في اجزاء، حذف جويس العناوين الهوميروسية المصطنعة للفصول بعد ان احس بمدى اهتمام الشخصيات العلمية، والاخرى المزيفة ممن يبعثون على الغثيان بها.

شيء اخر: احد هؤلاء ثقلاء الظل، واسمه ستيوارت غلبرت ضللته قائمة اعدها جويس نفسه دون قصد، وجد ان كل فصل يبرز فيه عضو معين ـ الاذن، العين، المعدة. الخ ـ غير اننا ستتجاهل هذا الهراء ايضاً.

ان الفن كله رمزي، ولكننا نقول: «قف ايها اللص» للناقد الذي يحول عن قصد رمزاً حاذقاً لفنان الى محاكاة متحذلق مملة ـ الف ليلة وليلة الى تقليد لزوار ضريح مقدس.

ما هي، اذن، الفكرة الرئيسة للكتاب؟ انها شديدة البساطة.

1 ـ الماضي الحافل باليأس. ابن بلوم الرضيع، توفي منذ زمن بعيد، لكن الصورة تبقى في دم بلوم وعقله.

2 ـ الحاضر المضحك والمؤسي. ما يزال بلوم يحب زوجته مولي، لكنه يترك القدر يأخذ مجراه. فهو يعلم ان بويلان مديرها الفني ووكيلها الموسيقي الوسيم سيزورها في الساعة الرابعة والنصف من بعد ظهر ذلك اليوم من اواسط شهر حزيران (يونيو) ـ ولا يفعل شيئاً لمنع تلك الزيارة. انه يحاول بشكل بالغ الحساسية ان يبعد عن طريق القدر، لكنه من الناحية الفعلية يبقى على وشك الالتقاء ببويلان طوال ذلك اليوم.

3 ـ المستقبل المحزن. كذلك لاينفك بلوم يلتقي بشاب اخر ـ ستيفن ديدالوس. تدريجياً يلاحظ بلوم ان ذلك قد يكون عناية صغيرة من القدر. ولئن كان على زوجته ان تحتفظ بعشاق فأن ستيفن، ذا الطبع الحساس والفني، سيكون افضل من السوقي بويلان. في الواقع، بوسع ستيفن ان يدرس مولي وان يساعدها في تهذيب نطقها الايطالية في اطار مهنتها كمغنية، بوسعه آن

باختصار ان يكون ذا تأثير تهذيبي كما يتصور بلوم على نحو يثير الشفقة .

هذه هي الفكرة الرئيسة : بلوم والقدر وقد كتب كل فصل باسلوب مختلف او بالاحرى يطغى عليه اسلوب مختلف . ليس ثمة سبب خاص وراء ذلك ـ في ان يكون هذا الفصل مروياً بصورة مباشرة والاخر من خلال دفقات تيار الوعي والثالث من خلال موشور المحاكاة . ليس ثمة سبب خاص، غير انه قد يصح القول بان هذا التغيير الدائم في وجهة النظر ينقل معرفة اشد تبايناً ولمحات حية وطرية من هذا الجانب او ذاك . فلو انك حاولت مرة ان تقف وتحني رأسك لكي تنظر من بين ركبتيك ، ووجهك مقلوب ، فانك سترى العالم على نحو مختلف تماماً . حاول ان تفعل ذلك على الشاطيء : وسيكون ممتعاً حقاً ان ترى الناس وهم يمشون عندما تنظر اليهم بصورة مقلوبة ، حيث يبدون في كل خطوة وكأنهم يفصلون اقدامهم عن صمغ الجاذبية دون ان يفقدوا وقارهم . هذه الحيلة ، حيلة تغيير زاوية النظر ، تغيير الموشور والموقف يمكن ان تقارن باسلوب جويس الادبي الجديد ، بالحيلة الجديدة التي ترى بفضلها عشباً اشد خضرة وعالماً اشد طراوة .

تلتقي شخصيات الرواية بصورة متواصلة فيما بينها اثناء تحركاتها في ذلك اليوم من ايام دبلن . على ان جويس لايفقد التحكم بهذه الشخصيات . فهم يجيئون ويروحون ويلتقون ويفترقون ثم يلتقون ثانية وكأنهم الاجزاء الحية من لحن دقيق لنمط بطيء من رقصة القدر .

ولعل تكرار عدد من الافكار من اهم السمات البارزة للكتاب . وهي اشد وضوحاً واكثر خضوعاً للمتابعة المقصودة من الافكار التي نجدها لدى تولستوي او كافكا ـ و (يوليسيس) برمتها ، كما سنلاحظ تدريجياً ، نسق مقصود من الافكار المكررة وترتيب متزامن لاحداث تافهة .

يكتب جويس بثلاثة اساليب رئيسة :

1 ـ جويس الاصلي : مباشر ، جزل ، منطقي ومتروهذا هو العمود الفقري للفصل الاول من الجزء الاول وللفصلين الاول والثالث من الجزء الثاني ، وثمة اجزاء تتسم بالجزالة والمنطقية والتروي في الفصول الاخرى .

2 ـ صياغة غير كاملة وسريعة ومجتزأة من حيث اختيار الكلمات تقدم ما يسمى بتيار الوعي ، او لنقل ، محطات وثوب للوعي . يمكن ملاحظة عينات من ذلك في معظم الفصول رغم انها تتصل فقط بالشخصيات الكبيرة . ولسوف نجد مناقشة لهذه الوسيلة ضمن اطار صلتها باشد الامثلة شهرة ، حديث مولي الجانبي في الفصل الثالث من الجزء الثالث .

مع ذلك ، بوسعنا ان نشير هنا الى انه يبالغ في طرح الجانب العفوي من التفكير . فالانسان لايمارس التفكير دائماً بالكلمات وانما بالصور أيضاً ، بينما يفترض تيار الوعي بان تدفق الكلمات يمكن ان توشى حواشيه ؛ غير انه من الصعب الاعتقاد بان بلوم كان يتكلم الى نفسه على الدوام .

3 ـ ضروب من المحاكاة ذات اشكال لا روائية عديدة : عناوين صحف (الجزء الثاني ، الفصل الرابع) موسيقى (الجزء الثاني ، الفصل الثامن) ، درامة رمزية ملغزة وكوميدية تزخر بالخشونة (الجزء الثاني ، الفصل الثاني عشر) ، اسئلة امتحان بنسق تعليمي (الجزء الثالث ، الفصل الثاني) .

كذلك ثمة ضروب من المحاكاة ذات اساليب ادبية لمؤلفين ادباء : الراوية الساخر للجزء الثاني ، الفصل التاسع ، المؤلف الشبيه بأصحاب المجلات النسائية في الجزء الثاني ، الفصل الحادي عشر واللهجة الصحفية الرفيعة في الجزء الثالث ، الفصل الاول .

في اية لحظة ، سواء في تغيير الاسلوب او من خلال فصيلة معينة ، فأن جويس قد يشدد على حالة معينة بادخال جرس غنائي موسيقي مع انماط من الجناس والايقاع ، وذلك لاطلاق عواطف حزينة .

يتصل الاسلوب الشعري على الدوام بستيفن ولكننا نجد نموذجاً ، على سبيل المثال ، لدى بلوم عندما يتخلص من ظرف رسالة مارثا كليفورد :

«أخرجَ الظرف وهو ماش تحت طوق السكة الحديد ، مزقه بسرعة نتفاً ونثرها على الطريق . وسرعان ما خفقت النتف وذابت في الهواء الرطب : خفقة بيضاء كلها ذابت . او بعد ذلك ببضعة جمل ، في نهاية صورة عن طوفان هائل من البيرة المسكوبة «مخترقاً ، من خلال المساحات الموحلة ، الارض المستوية كلها ، سورة بطيئة عميقة من الجعة تدفع امامها ازهاراً عريضة الاوراق» .

بوسع جويس ، مع ذلك ، ان ينتقل في اية لحظة الى اشكال شتى من الحيل اللفظية ، والتوريات ، والمناقلة بين الكلمات ، والاصداء اللفظية ، والمزاوجة المروعة بين الافعال ، او الى تقليد الاصوات . وفي هذه كما هو الحال في المبالغة في طرح الاشارات المحلية او التعابير الاجنبية ، فأن غموضاً غير ضروري يمكن ان تؤدي اليه تفاصيل لايسلط عليها الضوء وانما تقدم بصورة ايحاء لمن يتسم بالفطنة .

الجزء الاول، الفصل الاول

الـوقت: حوالي السـاعـة الثـامنـة صباحاً، ١٤ حزيران (يونيو) 1904، يوم ثلاثاء.

المكـان: في خليـج دبلن، سانديكوف، برج مارتيلو ـ وهو بناء موجـود فعلاً يشبـه الى حد ما بيـدق رخ شطـرنجي ثخين ـ احـد الابراج التي بنيت بوجه الغزو الفرنسي في العقد الاول من القرن التاسع عشر. يقول بك موليغان ان وليم بت السياسي الشاب هو الـذي امـر ببنـاء هذه الابـراج «عنـدما كان (الفرنسيون في عرض البحـر». (قطعـة من الاغنيـة تقـول: «اواه الفرنسيون في البحر ـ وتمضي باللغة الايرلندية ـ هكذا تقول العجوز الايرلندية» اي ايرلندا.)

غيـر ان برج مارتيلو، كمـا يقـول موليغـان، هو القلب بين الابـراج، السـرة، مركز الجسم، نقطة الانطلاق ومركز الكتاب؛ وهـو ايضـاً محطـة الوحي الدلفي في اليونان القديمة. ستيفن ديد الوس وبك موليغان والانكليزي هينز يقيمون في هذا المركز.

الشخصيـات: ستيفن ديـد الـوس، شاب من دبلن في الثـانيـة والعشـرين من العمـر، طالب وفيلسـوف وشـاعـر. كان قد عاد مؤخـراً، في اوائـل عام 1904، من باريس حيث امضى قرابـة عام. والان مضت عليـه ثلاثـة اشهر في التدريس بمدرسة دنفي، حيث يقبض اجـره في اليـوم التـالي لمنتصف كل شهـر، براتب شهري قدره (3) جنيهات واثنا عشر بنساً اي بما يبلغ انذاك حوالي عشرين دولاراً. وقد استدعي من باريس ببرقية من والده، «ـ امك على فراش المـوت، عد الى الـوطن ـ والـدك» ليجد انها تحتضر متأثـرة بالسـرطـان. وعنـدمـا طلبت منه الانحناء عند قراءة تراتيل الصلاة على روح من يحتضر، رفض. هذا الرفض مؤشر لشقائه وكآبته الحالكة في الكتاب بأسره. فلقد وضح حريته الروحية التي حصـل عليهـا حديثـاً قبـل اخر رجاء وسلوى لوالدته. كان ستيفن قد تخلى عن الكنيسـة الكـاثـوليكيـة الـرومـانيـة التي ترعـرع في احضـانهـا، وانتقـل الى الفن والفلسفـة علـه يجـد شيئـاً يملأ به الفجوات الخالية التي تركها الايمان برب المسيحيين.

اما الرجلان الآخران اللذان يظهر ان في الفصل الاول فهما: بك موليغـان (« مالاجي موليغـان، تفعيلتان شعريتان. . . بحلقة هلنستية»)، وهو طالب طب؛ وهينز الانكليزي، طالب في جامعة اوكسفورد يزور دبلن لتجميع مواد فوكلورية.

يكلف ايجـار البـرج اثني عشـر جنيهاً في السنة (ستون دولاراً انـذاك) كمـا يتبين لنـا، وستيفن هو الذي يدفعه اذ أن بك موليغان متهتك طفيلي ومغتصب، وهو الى حد ما محاكاة وظل غروتسكي لستيفن. فاذا كان ستيفن هو من نمـط الشـاب الجـاد ذي الـروح المعـذبـة الـذي يشكـل له فقـدان او تغييـر الايمـان مأسـاة، فأن موليغان هو السوقي المرح، الحيوي، الملحد والكافر الاغريقي الدجال ذو الذاكرة المدهشة والمغرم بالكتابات المنمقة.

في بداية الفصل يأتي من أعلى الدرج حاملاً اناء حلاقة، ومرآة واداة حلاقـة متقـاطعين على هيئـة صليب، مقلداً في هزء تراتيـل قداس يقام في الكنيسة الكاثوليكية احتفاء بالتضحية بجسد السيد المسيح ودمه وذلك بهيئة خبز وخمر.

«امسك بالاناء عالياً وانشد: اني ادخل الى مذبح الله».

توقف ثم نظر الى الاسفل، الى الدرجات الحلزونية ثم صاح بخشـونـة: «اصعـد ياكنتش، اصعـد ايهـا المسيحي المخيف». وكنتش، التسميـة التي يطلقهـا موليغـان على ستيفن، كلمة عامية مرادفـة لشفـرة المـوسى. بالنسبة لستيفن، فأن حضور موليغان، وكل ما يتصل به يتسم بطابع التعسف والقرف.

في متن الفصـل يبلغـه موليغـان بمـا يكنـه ضده. «قال ستيفن والكآبة تشوب صوته: اتتذكر اول يوم حضرت فيه الى داركم بعد وفاة والدتي؟ استشاط موليغان غضباً بسرعة وقال:

ـ ماذا؟ اين؟ لا اتـذكـر شيئـاً. لا اتذكر الا الافطار والانفعالات. لماذا؟ ماذا حدث بحق السماء؟

قال ستيفن:

ـ كنت تعد الشاي، وقد ذهبت انا عبر باحة الدرج لجلب المزيد من المـاء الحـار. خرجت والدتك وزائرة ما من غرفة الاستقبال. سألتني عمن كان في الغرفة.

قال بك موليغان ـ نعم؟ ماذا قلتُ؟ نسيت.

اجاب ستيفن ـ لقد قلت، اواه، انه ديدالوس الذي ماتت امه ميتة حيوانية.

سرعان ما احمر خدا بك موليغان فبدا اكثر شباباً وجاذبية. فسأل ـ هل قلتُ ذلـك؟ حسنـاً؟ ما ضيـر ذلـك؟ وبعصبية بالغة، تجاوز ارتباكه وتسـاءل: وما الموت، موت امك او موتك او موتي؟ انـك لم تر غيـر والـدتك وهي تموت. انني اراهم يموتون كل يوم في الـ (مـايتـر ورجمـون) ويقطعون ارباً ارباً في صالة التشريح.

انه شيء حيواني ليس الا . انه ببساطة امر غير مهم . فلقد رفضت ان تنحني وتصلي لامـك على فراش موتها عندما طلبت منك ذلك . لماذا؟ لان في داخلك النزعة المسيحية لكنها في غير مكانها . كل ذلك بالنسبة لي خداع وعمل حيواني . فصوص دماغها لاتعمل . تسمي الطبيب سير بيتر تيزل وتلتقط زهوراً من اللحاف . عليك بتسليتها الى ان يقضي الامر . لقد عارضت امنيتها الاخيرة قبل الموت، ومع ذلك فانك تعبس بوجهي لانني لا أنتحب كأخرس اجير من لولوتس . هراء . اظن انني قد قلتها . لم اكن اقصد الاساءة لذكرى امك .

لقد عبر بجرأة عن نفسه . فقال ستيفن بكل برود، وهو يلملم الجراح العميقة التي تركتها هذه الكلمات في قلبه :

ـ انا لا افكر بالاساءة لوالدتي .

فسأل بك موليغان : ـ بم اذن؟

اجاب ستيفن : بالاساءة لي

دار بك موليغان دورة كاملة حول عقب قدمه وقال :

ـ اواه، شخص لايطاق!»

ان بك موليغان لا (يشل) او مفالوس (البرج المركز) ستيفن حسب، اذ ان لديه صديقاً يقيم معه هناك هو هينز السائح الادبي الانكليزي . ليس ثمة ما يزعج في شخصية هينز، الا انه يمثل بالنسبة لستيفن انكلترا المغتصبة، وهو الى ذلك صديق لبك موليغان المغتصب الفرد الذي يرتدي ستيفن حذاءه الايرلندي وهو الذي يتسع سرواله القصير لرجله اليسرى الذي سيستولي على ذلك البرج .

الحركة : تبدأ حركة الفصل ببك موليغان وهو يحلق وجهه ـ ويستعير منديل ستيفن الملوث بالمخاط ليمسح به اداة الحلاقة . بينما ينهمك موليغان بالحلاقة، يحتج ستيفن على بقاء هينز في البرج . لقد هلوس هينز في منامه فتحدث عن اطلاق النار على فهد اسود وبأن ستيفن خائف منه «اذا بقي هنا، فأنا مغادر» .

ثمة اشارات للبحر، لايرلندا، لام ستيفن مرة اخرى، للثلاثة جنيهات واثني عشر بنساً التي ستدفعها المدرسة لستيفن . ثم نجد هينز وموليغان وستيفن يتناولون طعام الفطور بمشهد يثير الشهية . بائعة حليب عجوز تأتي بالحليب فنسمع عبارات متبادلة مبهجة . ينطلق الثلاثة إلى الساحل . موليغان يتوجه حالاً للسباحة . ولسوف يغطس هينز حالاً بعد ان انتهى من طعام الفطور، لكن ستيفن، الذي يكره الماء بقدر ما يحبه بلوم، لايسبح . يترك ستيفن رفيقيه حالاً متوجهاً الى المدرسة التي لاتبعد كثيراً، حيث يعمل مدرساً .

الاسلوب : الفصلان الاول والثاني من الجزء الاول كتبا بما سأطلق عليه الاسلوب الاعتيادي، اي اسلوب السرد الاعتيادي، جويس الواضح والمنطقي . صحيح ان تدفق النثر السردي يقاطعه جزئياً هنا وهناك تكنيك المونولوج الداخلي الذي يضبب، في فصول اخرى من الكتاب، الشيء الكثير من اسلوب المؤلف ويخلق فجوات فيه، غير اننا هنا نجد التدفق المنطقي طاغياً . ومثال موجز على تيار الوعي نجده في الصفحة الاولى عندما يهم موليغان بالحلاقة . «نظر الى الاعلى على الجانبين وأطلق نداء على شكل صفير خفيض، ثم توقف برهة في حالة تأمل مستغرق، اسنانه البيض المستوية تشع هنا وهناك بنقاط ذهبية . كريسو ستوموس . صفيران حادان قويان اجابا عبر السكون» .

وهنا ثمة وسيلة جويسية معروفة سوف تتكرر وتتطور على نحو كبير خلال الكتاب . كريسو ستوموس «الفم الذهبي» هو بالطبع يوحنا بطريارك القسطنطينية في القرن الرابع . ولكن لماذا يظهر الاسم هنا؟ بكل بساطة : انه تيار تفكير ستيفن يقاطع عملية الوصف . يرى ستيفن بك موليغان ويسمعه يصفر الى هينز في الاسفل لكي يوقظه ـ ثم يتوقف بانتباهة مستغرقة ـ يرى ستيفن اسنان بك المغطاة بالذهب براقة في الشمس ـ الذهب، الفم الذهبي، موليغان الكاهن، الخطيب البليغ ـ وصورة موجزة لراعي الكنيسة تنتقل في ذهن ستيفن، بعدها حالاً يستأنف السرد، فنجد هينز يصفر مجيباً . يعتبر بك ذلك معجزة ويتوسل الى الرب لكي يغلق التيار .

هذا مثال بسيط، وثمة امثلة بسيطة اخرى في الفصل، غير اننا سرعان ما نجد قطعاً للقصة اشد ابهاماً بفعل تيار التفكير لدى ستيفن . كان ستيفن قد انتهى للتو من طرح احدى مقولاته الرائعة التي ادهشت موليغان كثيراً . يقول ستيفن بمرارة مؤشراً الى مرآة الحلاقة الصغيرة المكسورة العائدة لبك التي اخذها من غرفة الخادمة : «انها رمز للفن الايرلندي، المرآة المهشمة العائدة لخادمة» يرى موليغان ان يبيع ستيفن هذه المقولة الى «الزميل الحاد» هينز بجنيه واحد، ويضيف انه (اي موليغان) وستيفن الذي يشد على ذراعه بثقة سيضفيان السمة الهلنستية (الاغريقية) على ايرلندا بالفكر الواضح والنير.الان يأتي تيار فكر ستيفن : «ذراع كرانلي . ذراعه» .

ان القراءة الاولى لـ (يوليسيس) لن تساعدنا كثيراً، ولكننا في القراءة الثانية سنعرف من هو كرانلي حيث يشار له لاحقاً باعتباره صديق صبا مزيفاً لستيفن اعتاد ان يأخذ ستيفن الى سباق الخيل ـ «قادني الى حيث الثراء السريع، اتصيد الخيل الفائزة . . . وسط



«برج مارتيللو على رصيف سانديماونت في دبلن»

ضجيج المراهنين في ميادين السباق»، وكما يوحي موليغان فهم يثرون الان بسرعة من بيع المقولات الناصعة: «حتى معرض فير ريبيل للنقود: عشرة الى واحد الميدان. لاعبو القمار والمحتالون، لحقنا بهم خلف الحواجز والقبعات والسترات المتنافسة، وراء النساء ذوات الوجوه المكتنزة، امرأة القصاب تمرغ انفها بقفازها البرتقالي بكل شراهة». هذه المرأة هي العمة الاولى لماريون بلوم، وهي لمحة مسبقة للسيدة الدنيوية.

ونجد لمحة جيدة اخرى لتيار ستيفن في هذا الفصل الاول الرائق عندما يشارف ستيفن وموليغان وهينز على انهاء طعام افطارهم. يلتفت موليغان الى ستيفن ويقول: «ـ بلا مزاح، ديدالوس. لقد تجمدت. اسرع الى مدرستك سيئة الصيت وأت لنا ببعض النقود. اليوم لابد للشعراء ان يشربوا ويمرحوا. فايرلندا تنتظر اليوم من كل واحد ان يؤدي واجبه.

قال هينز وهو ينهض: ـ ان ذلك يذكرني بضرورة زيارة المكتبة الوطنية هذا اليوم.

قال بك موليغان: ـ سباحتنا اولاً.

التفت الى ستيفن ثم سأل برفق:

ـ اهذا هو يوم غسيلك الشهري يا كنتش؟

ثم قال لهينز:

ـ الشاعر الوسخ يغتسل مرة بالشهر.

قال ستيفن بينما كان يصب العسل على قطعة الخبز:

ـ ايرلندا كلها تغتسل بتيار الخليج.

اجاب هينز من الزاوية حيث كان يعقد بسهولة لفافاً حول الياقة المنفصلة لقميصه الخاص بالتنس:

ـ اعتزم جمع مقولاتك اذا سمحت لي.

يتحدثون يغتسلون، يستحمون ويؤكدون تأنيب الضمير. مع ذلك ثمة نقطة هنا.

ـ تلك الخاصة بالمرآة المهشمة العائدة لخادمة بوصفها رمزاً للفن الايرلندي كانت ضربة موفقة.

ويتدفق تفكير ستيفن كما يأتي: يتحدث لي ـ الرجل الانكليزي. الانكليز يستحمون ويفركون وذلك لرداءة ضميرهم ازاء البلدان التي يضطهدونها، ويتذكر ليدي مكبث وضميرها الرديء ـ مع ذلك ثمة بقعة دم هنا ليس بوسعها ازالتها.

ان لتكنيك تيار التفكير هذا، بالطبع، ميزة الايجاز. انه سلسلة من الرسائل الموجزة التي يدونها المخ. لكنها تتطلب من القارىء اهتماماً وتعاطفاً اشد من الوصف الاعتيادي مثل: لاحظ ستيفن ان هينز كان يتحدث اليه. صحيح، قال في سره، الانكليز يغتسلون كثيراً، ربما سعياً لازالة بقعة عن ضميرهم كان نورثغيت العجوز قد اطلق عليها عباره تأنيب الضمير، الخ.

ان ما يبرز الى السطح من افكار داخلية، بفعل انطباع خارجي

يفضي الى ترابطــات بالكلمـات وحلقـات لفظيـة مهمـة في ذهن المفكـر . انظـر ، على سبيـل المثال ، الى الطريقة التي تفضي بها فكرة البحر الى اشد الافكار اختباء في نفس ستيفن المعذبة .

فبينمـا ينهمـك موليغـان بالحـلاقـة ، يحـدق في الخارج فوق خليج دبلن معلقاً بهدوء : « يا الهي . . . اليس البحر هو ما يسميه الغي (الشاعر الانكليزي المغمور الغرنون سوبنرن الذي ظهر بعد الفتـرة الـرومـانسيـة) ام حلوة رمادية A grey sweet mother» ضع علامـة على الـكـلـمـة (sweet).

يضيف : امنـا الحلوة العظيمة Our great sweet mother كما لو قد حسَّنَ الكلمـة grey باضـافـة حرف t - ويـواصـل الحديث : «امنا القوية جداً (Our Mighty Mother) مضيفاً لمسة رقيقة من الجناس .

ثم يشير الى ام ستيفن ، الى خطيئة ستيفن الرهيبة قائلاً : تظن عمـتي انــك قتلت امــك Mother ويهمس (murmmer) ولكن اي ممثل صامت (mummer) انت؟» .

لاحظ سلسلة الجناس تسحب معنى بعد اخر :

الأم الـقـويـةَ جداً mighty mother ، الـمـمـثـل mummer يهمس murmmer . ثم يصغي ستيفن للصوت المترع ؛ وتندمج الام والبحر الهامس القوي جداً الحلو المر ، وثمة حالات اندماج اخرى . «طوق الخليج وحافة السماء امسكتا بكتلة سائلة خضراء داكنـة» يتحـول هذا داخليـاً في تفكيـر ستيفن الى «قـارورة خزف بيضـاء الى جانب فراشهـا ، فراش الموت ، تحمل مادة المرارة او الصفـراء المخضـرة الـراكدة التي انتزعتها نوبات تقيؤ شديدة من كبـدهـا المتعفن» . الام الحلوة تصبـح الام المـرة (Bitter) ، مادة المـرارة او الصفـراء المـرة (Bitter Bile) ، تأنيب الضمير او الندم المر (Bitter remorse) .

ثم يمسـح بك موليغـان شفـرة الحـلاقة بمنديل ستيفن ويقول بنبـرة اشفـاق : « - اواه ايهـا الكـادح المسكين ينبغي ان اعطيـك قميصـاً وبضعـة خرق للانف . » هذه العبـارة تربط البحر ذا اللون المخـاطي المخضـر بمنـديـل ستيفن الملوث وبمـادة المـرارة المخضـرة في الانـاء ؛ وانـاء المـرارة مع انـاء الحـلاقـة وحـوض البحر ؛ والدموع المرة مع المخاط المالح ، كل ذلك يندمج برهة في صورة واحدة . هذا هو جويس في ابهى صوره .

ولكم ان تلاحظـوا عبـارة الكـادح المـسكين (poor dogsbody) . فرمز كلب بائس سيرتبط بستيفن خلال الكتاب مثلما سترتبط ببلوم صفـة القطـة النـاعمة ، والنمر ذي الاقدام المبطنة . ويقودني ذلك الى النقطة الآتية : ان كابوس هينز عن النمر الاسود يطرح لستيفن صورة مـسبقـة لبلوم الـذي لم يكن قد التقى به بعـد رغم انه يقتفي اثره بخطى وئيدة بصمت كأنه ظل اسود لقطة ناعمة . والى ذلك ، ستـلاحظـون ان ستيفن قد حلم حلمـاً مزعجـاً تلك الليلة - رأى شرقياً يعرض عليه امرأة ، بينما حلم بلوم حلماً شرقياً رأى فيه مولي بزي تركي بين زخارف وحلي سوق للعبيد .

الجزء الاول ، الفصل الثاني

الـوقت بين السـاعـة التاسعة والعاشرة من نفسه اليوم ولكونه يوم ثلاثـاء ، اي نصف عطلة ، تقفـل المـدارس ابوابهـا في السـاعـة العاشرة . تلي ذلك مباشرة مباراة هوكي .

الحـركة : ستيفن يدرّس مادة التاريخ القديم لاحد الصفوف في المدرسة الثانوية .

« - انت ياكوشرن ، اي مدينة بعثت في طلبه؟

- تارنيتوم ، سيدي .
- جيد جداً . حسناً؟
- كانت ثمة معركة . سيدي .
- جيد جداً . اين؟

سأل وجه الصبي الخالي الشباك الخالي . »

هنـا يتسلم تيـار التفكيـر لدى ستيفن زمـام الامور . «اخترعتها بنـات الـذاكـرة . ومـع ذلك كانت الى حدما كما لو ان الذاكرة قد اختلقتهـا . عبـارة لنفاد الصبر اذن ، خفقة من اجنحة الافراط لدى بليـك . انني لأسمـع انهيـار الفضـاء كله ، زجـاج مهشم ، وبنـاء متداع ، والزمن شعلة نهائية شاحبة واحدة . ماذا بقي لنا اذن؟» .

في مدى ثانية واحدة وبينما توقف التلميذ لخلو ذهنه ، يسترجع تفكيـر ستيفن المفعم الحيـويـة اعصـار التـاريخ ، زجاج مهشم ، حيطان متداعية ، شعلة الزمن الشاحبة . ماذا بقي لنا اذن؟ على ما يبدو سلوة النسيان :

« - نسيت المكان . سيدي 279 ق . م .

قال ستيفن محـدقـاً بالاسم والتـاريـخ في الكتاب الملطخ بالدم - اسكولوم» . (كتاب التاريخ مكتوب بحبر احمر ، دموي اللون) .

لفائف التيه التي كان احد الصبية يأكلها هي ماندعوه بنيوتونات التين. الاحمق الصغير يعمد الى تورية بائسة : pier - pyrrhus (جسر). يطلق ستيفن احد اقواله المأثورة المميزة. ماهو الـ (pier) ؟ جسر خائب. لايفهم كل الطلبة ذلك. طوال الفصل، يقاطع الاحداث، او بالاحرى يوشي حواشيها تيار التفكير الداخلي لدى ستيفن. فهو يفكر بهينز وبانكلترا وبالمكتبة في باريس حيث قرأ لارسطو (يحتمي من رذيلة باريس، ليلة بليلة) ؟؟« النفس بشكل ما، هي ذلك كله : النفس هي شكل الاشكال» النفس هي شكل الاشكال ستكون الفكرة الرئيسة للفصل التالي.

يسأل ستيفن عن لغز :

صاح الديك

السماء زرقاء

الاجراس في السماء

دقت احدى عشرة

آن لهذه النفس البائسة

ان تذهب الى السماء

في الحادية عشرة من ذلك الصباح كان مقرراً دفن باتريك ديغنام صديق والده، غير ان هوس ذكرى وفاة امه مؤخراً يستبد به. لقد دفنت امه في تلك المقبرة ؛ ولسوف تظهر احداث الرواية والده يبكي عند مروره بقبر زوجته، لكن ستيفن لن يذهب الى جنازة بادي ديغنام. انه يجيب عن لغزه. « ـ يدفن الثعلب جدته تحت حرش شائك».

يمضي في تأمله بوالدته وبذنبه : «ذهبت النفس المسكينة الى السماء : وفي مرج تحت النجوم المتلألئة، ثعلب في فروته لطخة سلب حمراء، ذو عينين براقتين صارمتين، اصاخ السمع، حفر ثم حفر. » بوسع السفسطائي ستيفن ان يبرهن على اي شيء، على سبيل المثال، ان جد هاملت كان شبح شكسبير. لماذا جده وليس والده؟ لان جدة تعني له اماً في السطر الخاص بالثعلب. في الفصل اللاحق، يشاهد ستيفن وهو يتمشى على الساحل كلباً، فتندمج فكرة الكلب بفكرة الثعلب بينما يحفر الكلب في الرمل، على طريقة الثعلب، ثم يصغي، لانه كان قد دفن شيئاً ما هناك، جدته.

وبينما يلعب الصبية الهوكي، يتحدث ستيفن الى مدير المدرسة السيد ديزي ثم يتسلم راتبه. ولنا ان ندرس الطريقة الرائعة التفصيل التي يصف فيها جويس هذا المحضر. «اخرج من جيب سترته دفتراً صغيراً مربوطاً بحزام جلدي. انفتح الدفتر، فاخرج منه ورقتين، احداهما من نصفين ملصقين، ووضعهما بتأن على المنضدة.

قال وهو يحزم دفتره ويزيحه جانباً ـ اثنان. والان خزانته المنيعة الخاصة بالذهب. تحركت يد ستيفن المترددة حول صدف المحار المكومة في هاون صخري بارد : حلزونات ونقود صدفية ومحارات نمرية : وهذه ملفوفة مثل عمامة امير : وهذه محارة الاسقلوب للقديس جيمس. ذخيرة حاج عجوز، ثروة ميتة. صدف فارغة. سفرن (جنيه ذهبي) بريطاني براق وجديد سقط على الكدس الناعم لغطاء المنضدة.

ـ ثلاثة، قالها السيد ديزي وهو يدير خزانته الصغيرة في يده. هذه اشياء سهلة التداول. انظر! هذه اربعة سفرنات. هذه اربعة شلنات، ستة بنسات، انصاف كرونات.

وهنا كرونات. انظر!

اخرج منها كرونين وشلنين، وقال :

ـ ثلاثة. . اثنا عشر. اظن انك ستجد ذلك صحيحاً.

قال ستيفن وهو يجمع النقود كلها بعجلة تتسم بالخجل ويضعها في جيب سرواله :

ـ اشكرك سيدي.

قال ديزي :

ـ ليس ثمة ما تشكرني عليه. لقد اخذت ماتستحق. يد ستيفن، وقد تحررت ثانية، عادت الى الصدف الفارغة. رموز كذلك للجمال والقوة. كدس في جيبي. رموز دنسها الجشع والبؤس» ولسوف تلاحظون بشيء من السرور محارة القديس جيمس، النموذج الاولي المسبق للكعكة لدى بروست، ككعكة المادلين. هذا المحار يستخدمه الافارقة بمثابة نقود.

يطلب منه ديزي ان يأخذ رسالة كان قد طلبها لينشرها في جريدة ايفننغ تليغراف والسيد ديزي السوقي والفضولي، الذي لايختلف عن م. هوميه في مدام بوفاري لفلوبير، يناقش بتباه وغرور شديدين في رسالته مرضاً محلياً اصاب الماشية. كلامه يعج بالكليشيهات السياسية الرديئة. وموقفه من الاقليات هو الموقف ذاته الذي يتخذه المتعجرفون الجهلة.

الجزء الاول، الفصل الثالث

الوقت: بين الساعة العاشرة والحادية عشرة صباحاً.
الحركة: يتمشى ستيفن الى المدينة عبر الساحل، على شاطيء ساندیماونت. ولسوف نلمحه لاحقاً، في طريقنا الى جنازة ديغنام، وهو ما يزال يمشي بثبات، بينما يتوجه بلوم وكننغهام وباور وسايمون ديد الوس بعربة الى المقبرة. ولسوف نلقاه مرة اخرى في محطته الاولى، مكتب جريدة التلغراف. وبينما يمشي ستيفن على الساحل يتأمل في عدة اشياء: الشكل الذي لايقهر للمرئي؛ العجوزان، القابلتان اللتان يراهما؛ التشابه بين حقيبة صياد المحار وحقيبة القابلة؛ امه؛ عمه ريجي؛ مقاطع مختلفة من رسالة ديزي؛ ايغان الثوري الايرلندي المنفي؛ باريس؛ البحر؛ موت امه. يشاهد اثنين اخرين من صيادي المحار واثنين من الغجر، رجل وامرأة، وفي الحال يزوده عقله بعينات من لغة الاوغاد، كلمات الاوغاد، وكلام الغجر.

غرق رجل مؤخراً. يشير اليه تواً اصحاب الزورق، بينما يواصل موليغان وهينز السباحة وستيفن يراقبهما، هذه الشخصية ستعاود الظهور. «خمس قامات هناك. خمس قامات يرقد والدك. قالها حالاً. وجد غريقاً. الماء مرتفع عند شاطيء دبلن المنحدر. ينجرف امامه ركام من النفايات، وامواج من السمك، والمحار الخشن.

جثة بيضاء كالملح تصعد من قاع التيار، تتذبذب صعوداً ونزولاً باتجاه اليابسة، خطوة، خطوة، دولفين. انه هناك. امسكه بالصنارة بسرعة. غاطس مع ذلك، تحت سطح الماء. ادركناه، الان بسهولة. كيس جثة ناقع في ماء مالح نتن. ارتعاشة سرب من السمك الصغير الاسفنجي الغث تلتمع بين شقوق سرواله المغلق الازرار. الاله يغدو انساناً، يغدو سمكة، يغدو اوزة، يغدو جبلاً من ريش، نسمات ميتة. انا الحي اتنفس، ادوس على غبار الميت، ابتلع نفايات بولية من الميت. يتنفس من فوق نتانة قبره الاخضر، تجويف انفه المتحرشف يشخر باتجاه الشمس..

منديلي. لقد رماه. اني اتذكر. الم التقطه؟ عبثاً تلمستْ يده جيوبه. كلا لم افعل.
الافضل ان اشتري واحداً.
مسح شيئاً من المخاط الجاف الذي اخرجه من منخره بصخرة تحت الماء بتأن.

بالنسبة للبقية كانوا ينتظرون من سيفعل.
الى الخلف. ربما ثمة شخص ما.
دار وجهه حول كتفه. انتباهة الى الخلف. تخفق في الهواء صواري عالية لسفينة ذات ثلاثة ربابنة، اشرعتها مطوية على منصات الصواري، تندفع، اعلى التيار، تتحرك بصمت، سفينة صامتة» في الفصل السابع من الجزء الثاني، نعلم بأن السفينة الشراعية (روز يفين) من (بريجوتر) محملة بالطابوق. على متنها مورفي الذي سيلتقي ببلوم في كابينة السفينة، مثل سفينتين تلتقيان عرض البحر.

الجزء الثاني ـ الفصل الاول

الاسلوب: جويس منطقي وواضح.
الوقت: الثامنة صباحاً بالتزامن مع صباح ستيفن.
المكان: 7 شارع ايكلس، حيث يقيم آل. بلوم في شمال غربي المدينة؛ شارع ابر دورسيت المجاور.
الشخصيات الرئيسة: بلوم؛ زوجته، الشخصيات العرضية: قصاب الخنازير دلوغاز، وهو من اصل هنغاري مثل بلوم، وخادمة عائلة آل وودس المجاورة في 8 شارع ايكلس. من هو بلوم؟ بلوم هو ابن اليهودي الهنغاري رودولف فيراج (التي تعني باللغة الهنغارية زهرة) الذي غير اسمه الى بلوم، امه ايلين هيغنز من منحدر هنغاري وايرلندي مشترك عمره 38 عاماً، ولد سنة 1866 في دبلن. درس في مدرسة ثانوية كانت تديرها السيدة ايليس وتتلمذ على يد استاذه فانس. انهى دراسته سنة 1880. وبسبب مرض عصابي والشعور بالوحدة اثر وفاة زوجته، اقدم والد بلوم على الانتحار سنة 1866.

التقى بلوم بمولي ابنة برايان تويدي عندما صادفها في لعبة موسيقية زوجية في دار مات دلون. تزوجا في 8 تشرين الاول (اكتوبر) 1888 وكان في الثانية والعشرين بينما كانت هي في الثامنة عشرة. وولدت ابنتهما مولي في 15 حزيران (يونيو) 1889 وابنهما رودي في 1892 وقد توفي وعمره 7 أيام فقط. في البداية، كان بلوم وكيلاً لمكتب وزدم هيلي للقرطاسية، ثم عمل ايضاً في مكتب لتجار الماشية في سوق الماشية.

عاش في شارع لومبارد من 1888 حتى 1895 وفي شارع اونتاريو من 1895 لفترة من الزمن قبل انتقاله الى فندق سيتي ارمز

ثم في شارع هولس عام 1897 . في عام 1904 يقيمون في 7 شارع ايكلس.

بيتهم ضيق، في كل طابق من طوابقه شباكان في المقدمة . لم تعد الدار قائمة . لكنها كانت فارغة فعلاً سنة 1904 ، السنة التي اختارها جويس ـ بعد ذلك بخمس عشرة سنة، اثر مراسلات مع قريبته الخالة جوزفين لآل بلوم الذين خلقتهم مخيلته.

وعندما حل في الدار شخص يدعى فينون عام 1905 لم يتصور (كما ابلغتني باتريشيا هتشنز التي اعدت كتاباً ساحراً عن دبلن جيمس جويس عام 1950) الاشباح الادبية التي ستعيش هناك.

يحتل آل بلوم غرفتين في طابق الصالة (اذا نظر له من المقدمة من شارع اكلس، وفي الطابق الثاني اذا نظر له من الخلف) من بيتهم المؤجر ذي الطوابق الثلاثة (اذا ما نظر اليه من الخلف)، ويقع المطبخ في القبو (او في الطابق الاول اذا ما نظر اليه من الخلف).

الغرفة الامامية هي قاعة الاستقبال، وغرفة المنام على الجانب الاخر. وثمة حديقة صغيرة. الى الخلف. وهي شقة مجهزة بالماء البارد فقط وبلا حمام، غير ان هناك دورة مياه في فناء الدرج ومرحاض نتن في الحديقة الخلفية. والطابقان الواقعان فوق آل بلوم فارغان ومعروضان للايجار ـ لقد وضع آل بلوم ورقة على اطار شباك الغرفة الامامية في طابق الرواق كتب عليها «شقق غير مؤثثة».

الحركة: بلوم في مطبخ القبو يهيء طعام الافطار لزوجته ويتحدث بشكل ساحر الى القطة؛ ثم وبينما تركت غلاية الشاي على جانب من النار «كثيبة وجاثمة صنبورها ناتيء» يمشي الى درب الرواق، وبعد ان ينوي شراء كلية خنزير يبلغ مولي عبر باب غرفة النوم بأنه خارج الى مكان قريب. اجاب صوت ناعس متحشرج كصوت الخنزير: «م ن». ووريقة صغيرة في مكان امين من رباط قبعته الجلدي، «العنوان المبتل بالعرق في تاج قبعته ابلغه بهدوء: قبع بلاستو ذات الطراز العالي» (محا العرق حرف التاء) هذه الوريقة تحمل اسماً مزيفاً هو هنري فلور وسيبرزها في الفصل القادم في دائرة البريد الفرعية في ويستلاند رو للحصول على رسالة من شخصية مزيفة هي مارثا كليفورد التي يتبادل معها رسائل سرية بدأت في زاوية (المحرومين من الحب) في جريدة ايريش تايمز.

لقد نسي انه ترك مفتاحه في سرواله الذي يرتديه كل يوم، حيث انه ارتدى هذا اليوم بدلة سوداء تهيؤاً للمشاركة بجنازة ديغنام التي من المقرر ان تنطلق في الساعة الحادية عشرة صباحاً، غير انه لم ينس ان يحول الى الجيب الخلفي لسرواله حبة بطاطا كان يحملها، ومادة للحظ، وطلسماً، ودواء يعود لوالدته المسكينة (الامر الذي يحفظه في وقت لاحق من النهار من عربة تنشر الرمل). يجري تيار وعيه فوق بلورات فكر مختلفة. «خزانة ملابس ذات صرير لامفر من ازعاجها. التفتت جانباً وهي ناعسة تلك المرة. سحب باب الرواق خلفه بهدوء، ثم اكثر، حتى سقطت اخمص القدم برفق على العتبة، جفن منهك، يبدو مغلقاً. حسناً الى ان اعود على اية حال».

يدور حول زاوية شارع دورست، يحيي بائع الخضرة، «طقس جميل» اثناء مروره، يدخل دكان القصاب ويلاحظ خادمة جيرانه وهي تشتري نقانق على خشبة الدكان. هل يتبادل التحية هو ودلو غاش، كلاهما من هنغاريا، كمواطنين من بلد واحد؟ يؤجلها بلوم مرة اخرى. كلا في وقت اخر. يقرأ اعلاناً لشركة مزارعين في فلسطين وتجول افكاره شرقاً الى المشرق. الغيمة عامل مزامنة. «غيمة جعلت تغطي الشمس كلياً وببطء. داكنة. بعيدة.» هذه حالة مزامنة. فقد رأى ستيفن الغيمة نفسها قبل الفطور: «غيمة ما اخذت تغطي الشمس ببطء، مضللة الخليج بلون اخضر اشد عمقاً. كانت خلفه، قنينة سائل مر.» الاخضر يثير ذكرى مرة في ذهن ستيفن، لون الغيمة الداكنة (الكئيب) يوحي لبلوم بحالة قفر كئيبة. ارض جرداء في المشرق ليست مثل البساتين المثيرة الموجودة في الاعلان.

يعود بقطعة الكلية؛ في غضون ذلك يصل البريد، رسالتان وبطاقة بريدية. «انحنى وجمعها. السيدة ماريون بلوم. تباطأ قلبه السريع حالاً. يد جريئة. السيدة ماريون.» (الرسالة في يد جريئة، السيدة ماريون يد جريئة.) لماذا تباطأت خفقات قلبه؟ حسناً، كما سنكتشف بعد قليل، الرسالة من بليزز بويلان، المدير الموسيقي لماريون. سيصل حوالي الساعة الرابعة مع منهاج جولتها المقبلة، ولدى بلوم احساس باطني بأنه، الزوج، ان لم يحجم عن التدخل، ويبقى بعيداً في تلك الظهيرة، فأن الساعة الرابعة ستؤشر وقتاً عصيباً: في تلك الظهيرة سيصبح بويلان حبيب مولي.

لاحظوا سلوك بلوم المدهش: «موجة خفيفة من التحسر ووخز الضمير انحدرت في عموده الفقري، ازدادت. سيحدث، نعم. امنعه. لاجدوى: ليس بوسعي التحرك. شفتا الفتاة العذبتان الخفيفتان. سيحدث ايضاً. شعر بوخز الضمير ينتشر في جسده. لافائدة من التحرك الان. الشفتان قُبلتا. وتقبل وقُبلت شفتا

المرأة لزجتان تماماً».

الرسالة الاخرى والبطاقة من ميلي ابنة بلوم والموجودة الان في مولينغر بمقاطعة ويستميث وسط ايرلندا. الرسالة له والبطاقة لوالدتها تشكرها فيها على هدية عيد الميلاد في 15 حزيران (يونيو)، صندوق جميل من الحلوى.

تقول ميلي: انني اتقدم سابحة في مهنة التصوير الان» عندما كان موليغان يسبح بعد الفطور ابلغه صديق شاب بانه تسلم بطاقة من بانون في ويستميث:

يقول انه وجد شيئاً شاباً جميلاً هناك، يطلق عليها فتاة تصوير» تمضي رسالة ميلي: «ستقام حفلة موسيقية في قاعة (غريفل ارمز) يوم السبت. ثمة طالب شاب يأتي هنا بعض الامسيات اسمه بانون، ابناء عمه، او شيء من ذلك، من الشخصيات المهمة، يغني اغنية . . . بويلان عن فتيات البحر»

ان بليزز بويلان عشيق الساعة الرابعة لمولي.هو بالنسبة لبلوم مثل بك موليغان المغتصب المتسيب بالنسبة لستيفن. ان قطع جويس كلها تتناسق مع بعضها البعض: مولي، بانون موليغان، بويلان.

ولسوف تتمتعون بالصفحات المصاغة باسلوب فني مدهش، وهي من اعظم المقاطع في الادب، عندما يجلب بلوم افطار مولي. فكم هو جميل اسلوب الرجل!

يسأل ـ من اين الرسالة؟

يد جريئة. ماريون.

قالت ـ آه، بويلان، سيجيب المنهاج.

ـ ماذا ستنشدين؟

قالت ـ لاسي دارم بمصاحبة ج. س. دويل، واغنية الحب العذبة القديمة.

شفتاها المكتملتان، وهي تشرب، انفرجتا. رائحة غير طيبة من بقايا بخور من اليوم السابق مثل ماء ورد تعفن.

ـ هل تفضلين الشباك مفتوحاً قليلاً؟

لفت قطعة خبز في فمها ثم سألت:

ـ ماوقت الجنازة؟

اجاب ـ الحادية عشرة. لم ار الجريدة.

تعقّب اشارة اصبعها ثم سحب احد مجرات سريرها الملوثة.

كلا؟ ثم، حزام داكن مطوي حول كيس طويل: كعب حذاء لماع مجعد.

ـ كلا: ذلك الكتاب

جوارب اخرى. صدريتها.

قالت ـ لابد انه قد سقط.

تحسس هنا وهناك. فوغليو اي نون فوريه. لايدري انها لفظت الكلمة فوغليو صحيحاً. ليس في السرير. ربما زلق. ركع ثم رفع ستارة السرير. الكتاب، ساقط، مبعثر على حوض مبولة ذات مفتاح برتقالي.

قالت ـ ارها هنا. وضعت علامة فيها.

اردت ان اسألك عنها.

اخذت رشفة شاي من قدحها الذي كانت تمسكه من مقبضه. وبعد ان مسحت رؤوس اصابعها بخفة على غطاء السرير، اخذت تبحث عن النص بابرة شعرها حتى وصلت الكلمة.

سألها: ـ التقيت به ماذا؟

قالت: ـ هنا. ماذا يعني ذلك؟

انحنى الى الامام ثم قرأ قرب اظفر اصبعها اللماع.

ـ ميتيمسيكوزز

ـ نعم. من هو عندما يكون في البيت؟

قال عابساً ـ ميتيمسيكوزز انها كلمة اغريقية تعني تناسخ الارواح.

قالت ـ اه، ياللمصيبة. خبرنا بكلمات بسيطة.

ابتسم وهو يحدق شزراً بعينها الماكرة. العيون الشابة نفسها. الليلة الاولى بعد لعبة مقاطع الكلمات، مخزن الدولفين. قَلَّبَ الصفحات الملطخة. (الياقوت: فخر الحلقة). مرحباً. تصوير توضيحي. ايطالي صارم يحمل سوط عربة. لابد ان يكون الياقوت فخر ماهو على الارض مكشوف. تكيفت الورقة برفق. (تراجع الوغد ورمى بضحيته واطلق قسماً. القسوة وراء ذلك كله. حيوانات مخدرة. بهلوان على جبل في هنغلز. عليه ان ينظر في الاتجاه الاخر. الغوغاء يحملقون تعجباً. اكسر رقبتك وسنكسر جوانبنا. عائلات منهم. امنحهم الصلابة شباباً لكي تتناسخ الارواح. اي ان نعيش بعد الموت. ارواحنا. اي ان روح انسان بعد ان يموت. روح ديغنام. . .)

سألها بلوم: ـ هل انتهيت؟

قالت: ـ نعم. ليس فيها ماهو قذر. هل هي تحب الشخص الاول طوال الوقت؟

ـ لم اقرأها. هل تريدين غيرها؟

ـ نعم. خذ واحدة اخرى لبول دي كوك.

اسمه جميل.

صبت مزيداً من الشاي في قدحها وظلت تراقبه يطفح على الجوانب.

ينبغي ان اجدد استعارة ذلك الكتاب من مكتبة شارع كيل والا فانهم سيكتبون الى كفيلي، كيرني، تقمص: هي الكلمة.

وقال ـ بعض الناس يؤمن باننا نواصل العيش في جسد اخر بعد الموت، باننا قد عشنا من قبل. يدعونها التناسخ او التقمص. اننا جميعاً قد عشنا من قبل على وجه الارض، قبل عدة الوف من السنين، او على سطح كوكب اخر. يقول اننا قد نسينا ذلك. البعض يقول انه ما يزال يتذكر حياته الماضية.

القشدة الراكدة برمت دوائر حلزونية متخثرة في قدح الشاي. الافضل تذكيرها بالكلمة: تقمص او تناسخ الارواح. المثال افضل. المثال؟

(حمام حورية بحر) على السرير. عرضت مع عدد عيد الفصح لمجلة (فوتوبتس). رائعة مدهشة بالوان فنية. الشاي امامك. ضعي الحليب فيه. ليست بعيدة الشبه عنها عندما تسرح شعرها: انحف منها

ثلاثة وستة دفعت لشراء الاطار. قالت انها ستبدو جميلة فوق السرير. حوريات عاريات: بلاد الاغريق: ثم على سبيل المثال، الناس الذين عاشوا انذاك جميعاً. قلب الصفحات.

قال ـ تناسخ الارواح، هو ما كان يطلقه الاغريق القدامى. كانوا يؤمنون بتحول المرء الى حيوان او شجرة، على سبيل المثال. ما اسموه بالحوريات، مثلاً.

توقفت ملعقتها عن تحريك السكر. حدقت امامها ثم اخذت شهيقاً عميقاً من منخريها المقوسين.

وقالت:

ـ ثمة رائحة شيء محروق. هل تركت شيئاً على النار.؟

هتف فجأة ـ الكلية!»

هذا المستوى الفني العالي، بوسعنا ان نلمسه ايضاً في نهاية الفصل حيث يذهب بلوم من خلال الباب الخلفي الى الحديقة ثم الى دورة المياه في الطابق الارضي. القبعة هي صلة الوصل بين بضع: حالات من الاستغراق في التأمل. يسمع ذهنياً بجرس دراغوا، محل الحلاق (رغم انه دراغوا في شارع دوسون بعيداً الى الجنوب)، ويرى ذهنياً بويلان بشعره اللماع يخرج بعد ان اغتسل وانتعش، مما يوحي لبلوم بحمام في حمامات شارع تارو، الا انه بدلاً من ذلك يذهب الى شارع لاينستر.

وفي مشهد دورة المياه ذي الوصف الجميل، نرى بلوم يقرأ قصة في مجلة، الاداء الرفيع لما تشام، وتتردد اصداء ذلك في عموم الرواية يوليسيس. ملامح فنان لدى الشيخ بلوم كما هي الحال عندما يتخيل رقصة الساعات اثناء جلوسه على مقعده، الدافيء. «ساعات المساء، فتيات في غلالات رمادية ثم ساعات الليل السود مع خناجر واقنعة للعيون. الفكرة شعرية حمراء ثم ذهبية ثم رمادية. والامر ذاته ينطبق على الحياة. النهار ثم الليل.



سيلفيا بيج ـ جويس: من المقابلات الاولى

انتزع نصف مسابقة القصة ومسح نفسه بها. حزم سرواله وشد ازرار ملابسه واستعاد عزيمته. سحب باب المرحاض المرتجف المهزوز ثم اندفع خارجاً من العتمة الى الهواء. في النور الناصع، وقد تعرض للاضاءة وبردت اوصاله، تفحص بعناية سرواله الاسود، النهايات، الركب، راحة الركب. ما وقت موكب الجنازة؟ الافضل معرفة ذلك من الجريدة».

تدق الساعة التاسعة الاربعاً. ولسوف يدفن ديغنام في الساعة الحادية عشرة.

الجزء الثاني، الفصل الثاني

الوقت: بين العاشرة والحادية عشرة صباح يوم 16 حزيران (يونيو).

المكان: شوارع مختلفة جنوب ليفي، النهر الذي يعبر دبلن من الغرب الى الشرق.

الشخصيات: بلوم: من معارف ماكوي الذي يوقفه في الشارع ويطلب منه ان يضم اسمه الى قائمة الحضور في موكب التشييع الذي لن يستطيع حضوره لان «حالة غرق قد تقع في سانديكوف فيتعين علينا، المحقق وانا، الذهاب الى هناك اذا ما عثروا على الجثة».

زوجــة ماكـوي مغنيـة لكنهـا ليست بمستـوى ماريـون بلوم. شخصية اخرى تتحدث الى بلوم في الشارع عند نهاية الفصل هي بانتام ليون الذي ساتحدث الان عن صلته بفكرة سباق اسكوت.

الحـركـة والاسلوب: نشـاهـد بلوم في البـدايـة على رصيف سيرجـون روجـرسون الممتد جنوب نهر ليفي بعد ان وصله بلوم مشياً من شارع ايكلس حيث يقـع داره على بعد ميل واحد شمال غرب النهـر. في طريقـه، اشتـرى جريـدة الصباح (فريمان). يشكـل تيـار الوعي الوسيلة الاساس لهذا الفصل. من الرصيف، يمشي بلوم جنوبـاً الى دائـرة البـريـد ثم يحول بطاقة العنوان من ربـاط قبعتـه الى جيب صدريتـه. تهيم افكـاره من شبـاك شركـة الشـاي الشـرقيـة الى عالم من العطـور العبقة والاوراد. في دائرة البـريـد ثمـة رسالة من الشخص المجهول مارثا كليفورد التي لن نلتقي بهـا. وبينمـا يتحـدث بلوم الى ماكـوي في الشارع، ترقب عينه الجواله امرأة على وشك الصعود الى العربة.

«انظـر! انظـر! ومضة حرير، جوارب ثمينة بيض. انظر!» في عام 1904 ينـدران ترى كامـل امـرأة، غيـر ان عربـة ترام كبيـرة لاتلبث ان تمـر زاعقـة متثـاقلة بين عيني بلوم المترصدة والسيدة. «فقـدتهـا. اللعنـة على انفـك الاخنس المدوي. يحس وكأنه قد انفصـل عنهـا. الجنـة والجنيـة. يحدث ذلك دائمـاً، في اللحظة الحـاسمـة. فتـاة في ممر بشارع يوستس، كان ذلك يوم الاثنين، تشد ربـاط جواربها. صديقها كان يغطي العرض. روح تعاون. حسناً.

ماالذي يجعلك تحدق فاغراً فاك؟»

الان يمشي بلوم في شارع كمبرلاند يقرأ رسالة مارثا. تؤثر في حواسه سوقيتها العاطفية، فتنصرف افكاره الى حالات من الرضى الرقيقة.

يمر تحت جسر سكة حديد. صورة اسطوانات الجعة، المادة الاولى في صادرات دبلن، توحي بهـا لعلعـة القطـار فوق، مثلما يوحي البحـر لستيفن وهـو يتمشى على السـاحـل، جعـة البـرتـر المعبأة بالاسطـوانـات. «في اقداح من الصخور طافحة: تخبط، انـدلاق، صلبـة: مقيـدة بالاسطـوانات، ما ان تتبدد حتى يتوقف حديثهـا. تتـدفق مطلقـة خريـراً، تتدفق كثيراً، بركة زبد طاف، بدت الـوردة للعيـان.» يقـرب ذلـك كثيـراً من رؤيـة بلوم للجعـة المتدفقة: «قطار قادم جعل يقعقع بشدة فوق رأسه، عربة بعد اخرى.

ارتطمت الاسطـوانـات في رأسه: طفحت جعة البرتر وجعلت تزبـد في الـداخـل انـفـتـحـت ثقـوب الاسطـوانـة، وسـال طوفان رمادي هائل متدفقاً بلا انقطاع مخترقاً، من خلالى المساحات الموحلة، الارض المستوية كلها، سورة بطيئة عميقة من الجعة تدفع امامها ازهارا عريضة الاوراق».

هذه ايضـاً حالـة تزامن اخـرى. ولنـا ان نلاحـظ هنا ان هذا الفصل ينتهي بكلمة وردة في مقطع يكون فيه بلوم في حمامه وله صلة ما بتخيلات ستيفن عن الرجل الغريق.

يتكهن بلوم: «جـذعـه واطـرافـه تماوجت ثم ثبتت، وطفت بخفة الى الاعلى، أصفـر بلون الليمــون: سرتــه، برعم من اللحم: ورأيت الخصـل الســود المجعـدة من شعـره الكث طافية، الشعر العــائم على التيــار حول الاب المتهـدل للالـوف، وردة بائسـة طافية.» وينتهي الفصل بكلمه وردة.

يواصـل طريقـه في شارع كمبـرلانـد بعـد قراءة رسـالة بلوم، يدخل، اثناء مروره، بضع لحظات في كنيسة كاثوليكية. تتدفق افكـاره. بعد دقائق، وحوالي الساعة العاشرة والربع، يمشي الى شارع ويستـلانـدرو، الى مخـزن عقـاقيـر لشراء محلول مرطب لليدين لزوجته. دهن اللوز الحلو، واللبان الجاوي وماء القداح. يشتري قطعة صابون ثم يقول انه سيعود لاحقاً لشراء المحلول. لكنه ينسى ذلك. الصابونة، مع ذلك، سيكون لها دور ما في القصة.

دعـوني هنـا اتـابـع فكـرتين في هذا الفصل - الصابونة وسباق كأس اسكـوت الـذهبي. الصـابـونة علامة بارنغتون معطرة بعطر الليمـون سعـرها 4 بنسات. بعد ان اخذ حماماً، وفي اثناء توجهه بعـربـة يجـرها حصان الى الجنازة، الصابونة في الجيب الخلفي لسـروالـه. «انني اجلس فوق شيء صلب. آه، تلك الصابونة في الجيب الخلفي لسـروالي. الافضل ان اخرجها من هناك. بانتظار الفـرصـة المناسبة» تأتي الفرصة عندما يصلون مقبرة بروسبكت. يترجل من العربة. عند ذاك فقط يحول الصابونة الملتصقة بورقة الى جيبـه الـداخلي الخـاص بالمنـديـل. وهنا تندمج فكرة العطر الليمـوني برسـالـة مارثـا وعدم اخلاص زوجته. لاحقاً عند حلول الظهيـرة، قرب المكتبـة وقـرب المتحف في شارع كيلدر، يلمح بلوم بليزز بويلان. لماذا المتحف؟ بدافع من فضول لاغير، قرر بلوم تقصي بعض تفاصيل تشريح الهات رخامية. «قبعة من القش في اشعة الشمس. حذاء سفعته الشمس. سروال مقلوب. انها. انها.

خفق قلبه برفق. الى اليمين. المتحف الالهات. استدار الى اليمين.

هل هي؟ بالتأكيد. لن انظر. الخمر في وجهي لماذا فعلت؟ مخمور. نعم. المشي. لا ارى لا ارى. امضي.

واذ يتقدم من باب المتحف بخطى واسعة يرفع عينيه. بناية انيقة. صممها سير توماس دين. لايتبعني؟ ربما لم يرني. النور في عينيه. اخذت ضربات تنفسه تتزايد يصحبها انين متقطع اسرع. التماثيل الباردة: ساكنة هناك. في لحظة سأكون في مأمن.

كلا لم يرني. بعد اثنتين على الباب تماماً. قلبي!

وبينما اخذت عيناه تنبضان، حدق بثبات بالمنحنيات الصفر في الصخر. سيرتوماس دين كان النحات الاغريقي.

انظر الى شيء ما.

ادخل يده العجلى في جيبه، واخرج تقويماً. اين؟ ينغمس بالبحث.

يعيد التقويم بسرعة.

قالت بعد الظهر.

اني ابحث عن ذلك. نعم. ذلك لاجرب جيوبي كلها. المنديل. جريدة فريمان. اين؟ آه. نعم السروال. محفظة النقود. البطاطا. اين؟ اسرع امشي بسرعة. لحظة اخرى. قلبي تبحث يده عنها، تجد في جيبه الخلفي محلول صابون فاتر التصقت به ورقة. آه، الصابونة هناك! نعم، الباب.

آمن!».

يشار لالتصاق الصابونة في جيبه الخلفي في الساعة الرابعة، ثم في الكابوس الكوميدي الهائل في منتصف الليل في الدار سيئة الصيت، صابونة نظيفة جديدة معطرة بالليمون ترتفع ناشرة نوراً وعطراً، قمر معطر في اعلان ينتقل الى الحياة الفلكية، والصابونة ترقص فعلاً بينما ترتفع في جنة المعلن:

نحن حرفان كبيران بلوم وأنا
هو يضيء الارض وانا اضيء السماء.

ان تأليه فكرة الصابونة يأخذ هنا سمة الصابونة الجوالة. في نهاية المطاف يستخدم بلوم قرص الصابون في غسل يديه الملوثتين. «بعد ان وضع غلاية الشاي، المملوء نصفها بالماء، على الفحم المشتعل، لماذا عاد الى صنبور الماء المتدفق؟

لكي يغسل يديه الملوثتين بقطعة شبه مستهلكة من صابون بارنفتون المعطر بالليمون، التي ما تزال الورقة ملتصقة بها (وقد اشتراها قبل ساعة باربعة بنسات ولم يدفع ثمنها حتى الان) بماء بارد لايتغير ابداً، متغير دائماً وينشفهم، الوجه والايدي. بمنديل هولندي موشىً بالاحمر ملفوف على خشبة دوارة.».

في نهاية الجزء الثاني، الفصل الثاني سيكتشف القارىء الذي اعاد القراءة نقطة البداية لفكرة تغطي يوماً كاملاً من الكتاب - سباق كأس اسكوت الذهبي للخيل المقرر ان يجري في الساعة الثالثة من بعد ظهر يوم 16 حزيران (يونيو) 1904 في ميدان اسكوت هيث في بركشر - انكلترا. تصل نتائج سباق الكاس الذهبي الى دبلن بعد ساعة واحدة اي في الساعة الرابعة. هذا السباق بهذه الخيل جرى فعلاً او كما يسمى بالواقع.

يراهن عدد من مواطني دبلن على الخيل الراكضة: (ماكسمم) الثاني، الحصان الفرنسي الذي فاز في سباق العام الماضي؛ (زنفاندل) الذي اجتذب الانظار بعد عرضه في سباق كاس التتويج في ابسوم؛ (سكيبتر)، اختيار المحرر الرياضي لينيهان؛ واخيراً (ثرو أوي Throw away) الحصان الخارجي.

ولنر الان تطور الفكرة في الكتاب. تبدأ الفكرة، كما قلت، في نهاية الفصل الثاني لبلوم: «عند ابطه، قال صوت بانتام ليونز ويده: مرحباً، بلوم، ما هي افضل الاخبار؟ أهذا عدد اليوم؟ ارني لحظة. حلق شاربه ثانية، يا الهي! شفة عليا باردة طويلة. لكي يبدو اصفر عمراً. يبدو معطراً اصغر مني. فتحت اصابع بانتام ليون الصفر ذات الاظافر السود الانبوب. يريد ان يغتسل ايضاً. يزيل الوسخ الكثيف. صباح الخير، هل غسلت بصابون بيرز؟ قشور من شعره على كتفه. فروة الرأس بحاجة للدهان.

قال بانتام ليونز:

- اريد ان اعرف عن الحصان الفرنسي الذي سيركض اليوم. اين ذلك اللعين؟

اخذ يخشخش بالصفحات المطوية مسنداً ذقنه الى ياقته العالية. رغبة حلاق. ياقة مشدودة سيفقد شعره. الافضل ان يترك له الجريدة ويغادر.

قال السيد بلوم:

- بوسعك الاحتفاظ بها.

همس بانتام ليونز:

- اسكوت الكأس الذهبي. انتظر نصف دقيقة. الفرس ما كسمم الثاني.

قال بلوم - كنت على وشك ان ارميها (Throw it away) رفع بانتام ليونز عينيه فجأة، ثم نظر بمؤخرة عينه. وقال بصوت حاد: ماهذا؟

اجاب بلوم: اقول ان بوسعك الاحتفاظ بها. كنت على وشك ان ارميها (Throw it away) تلك اللحظة.

ارتـاب بانتـام ليـونـز لحظة، نظر اليه خلسة، ثم رمى بالصفحات المفتوحة مرة اخرى الى ذراعي السيد بلوم قائلاً :

ـ سأجازف بها. اليك بها. شكراً.

غادر مسرعاً باتجاه زاوية كونوي. حظ سعيد ايها الجلف.

اضـافـة الى العـرض الجميـل لتكنيـك تيـار التفكيـر في هذا المقطع، ماذا علينا ان نلاحظ؟

حقيقتـان : (1) ان بلوم ليس لديـه اي اهتمـام (او لربمـا اي علم) بهـذا السبـاق، و (2) ان بانتام ليونز، احد معارفه بالصدفة، يأخذ عبارة بلوم خطأً على انها تلميحة حول الحصان ثرو اوي (Throw away). على ان بلوم لايبقى غيـر مبـال لسبـاق كأس اسكـوت الـذهبي حسب، وانمـا ايضـاً غيـر مدرك ان عبـارته قد تم تأويلها على انها تلميحة.

والان لاحظـوا تطـور الفكـرة طبعـة جريـدة فريمـان الخاصة بسبـاق الخيـل تصـدر وقت الظهيـرة، ولينيهان المحرر الرياضي يختـار الفـرس (سكيبتـر) وهي تلميحـة يلتقطهـا بلوم في مكتب الجـريـدة. في الساعة الثانية، يقف بلوم امام منصة مطعم يتناول وجبـة خفيفـة والى جانبـه يقف احد الاغبياء نوزي فلن يناقش في الـورقـة القسيمـة. «يطلق السيـد بلوم تنهيـدة وهـو يقضم الطعام واقفـاً. نوزي الغبي. هل ابلغـه بان الحصـان لينيهان؟ لقد عرف بذلك. الافضل ان اجعله ينسى. يذهب ويخسر المزيد. احمق ومـالـه. ديـو دروب نازل ثانية. انف بارد لو كان يقبل امرأة. مع ذلـك قد تعجبهم. اللحى الشـوكيـة تعجبهم. انـوف الكـلاب البـاردة. السيـدة ريـوردان العجـوز ذات المعـدة المدوية وكلب سكـاي في فنـدق (سيتي ارمـز). مولي تداعبه في حضنها. آه من الكلب الكبير!.

نقـع النبيـذ لب الخبز مع الخردل ولينه لحظة جبن مقزز. نبيذ جيـد. ذقـه انت فأنـا لست عطشـاناً. الحمام بالطبع يفعل ذلك. عضـة واحـدة او اثنتـان. بعـد ذلـك في حوالي السـاعـة السادسة سيكـون بوسعي. السـادسـة، السـادسة. يكون الوقت قد مضى انذاك. هي. . . »

يُلمّـح بانتـام ليـونـز، عنـدما يدخل لاحقاً الى المطعم بعد ان غادره بلوم، الى (فلن) بأن رهانه جيد وبأنه سيضع 5 شلنات على حصـانـه، لكنـه لايذكر الحصان ثرواوي وانما يقول فقط ان بلوم سره بتلك التلميحـة. عنـدمـا يطـل المحرر الرياضي لينيهان في مكتب حجـز لسباق الخيل ليستطلع مبلغ البداية بالنسبة للحصان سكيبتـر، يلتقي ليـونـز هنـاك ويقنعـه بعـدم الرهان على الحصان ثرواوي. في الفصـل الكبيـر في حانـة ارمـون، حوالي السـاعـة الـرابعـة عصـراً، يبلغ لينيهـان بليـزز بويـلان بأنـه متأكـد من ان الحصـان سكيبتـر سيفـوز في عدو شديد، ويقر بويلان الذي كان في طريقه للقاء مولي بلوم بأنه قد راهن لصالح صديقة ما (مولي).

البـرقيـة التي ستعلن النتيجة سوف تأتي في اية لحظة. في الفصل الخـامس بحـانـة كرنان، يدخل المحرر الرياضي لينيهان ويعلن بحـزن بان الـحـصـان ثرو أوي قد فاز وبـ 20 الـى 1. خارجي نتن. . . ياخيبة، أسمك سكيبتر».

والان لاحظوا كيف يرتد ذلك على نحو مهلك ضد بلوم الذي ليس لديه اي اهتمام بسباق الخيل الذهبي. يغادر بلوم حانة كرنان ليتمشى الى البيت في مهمـة خيـريـة (تتعلق بالتأمين على الحيـاة لصـديقـه المتوفى بات ديغنام)، «ويعلق لينيهان في الحانة، بينما يطقطق اصابعه : اعلم اين ذهب.

قلت انا ـ من؟

قال ـ بلوم، البيت مغلق. لقـد راهن ببضعـة شلنـات على حصان ثرو اوي. وراح الان ليأتي بالربح.

قال المواطن ـ اهو ذلك الكفيري الابيض؟ انه لم يراهن على حصان، وهو في حالة غضب طيلة حياته.

قال لينيهـان ـ الى ذلـك المكان ذهب. لقد التقيت بانتام ليونز وهـو ذاهب للمـراهنـة على ذلـك الحصـان. وبمجرد ان حاولت صده عن ذلـك قال لي ان بلوم اسره بالامـر. واراهنـك على اي شيء تريـد ان لديـه الف شلن الى خمسـة. انه الرجل الوحيد في دبلن الذي يملك ذلك. حصان مبهم قال جو ـ هو نفسه حصان مبهم».

ذلـك الـ (انـا) في الفصـل الخـاص بحـانـة كرنـان هو راويـة مجهول، سكير مشوش الذهن ذو نزعة لنشية (نسبة الى تشارلس لنش ـ الحكم بالاعـدام دون محـاكمـة). فقـد اثـارتـه طرق بلوم المهـذبـة وحكمتـه الانسـانية فاستشاط ـ هذا الراوية المجهول ـ ريبـة بان يهـودياً قد ربح مائـة الى خمسـة على الحصـان المبهم ثرواوي يرقب الـراويـة المجهـول بسـرور الشجـار الصـاخب الـذي تلا ذلـك عنـدمـا يرمي سفـاح (المـدعـو بمـواطن هذا الفصل) بصفيحة كعك على بلوم.

تظهـر نتائج السباق في جريدة ايفننغ ستاندارد التي يقرأها بلوم في حمى سائق العربة في نهاية يومه الطويل، حيث يطالعنا ايضاً تقرير عن جنازة ديغنام ورسالة ديزي ـ جريدة توجز احداث اليوم.

واخيراً في الفصل ما قبل الاخير من الكتاب، عندما يأتي بلوم الى البيت في نهـايـة المطـاف، نلاحـظ شيئين : (1) يجد على غطاء الخـزانـة في المطبخ اربع نتف من بطاقتي مراهنة حمراوين ممزقتين كان بليـزز بويـلان، اثنـاء زيارته لمولي، قد مزقها في حالة هياج

بعد ان علم بفشل الحصان سكيبتر في السباق، و(2) يُظهر بلوم بلطف وبرضى بانه لم يخاطر، لم يخب امله، ولم يحث (فلن)، اثناء الغداء، على المراهنة على الحصان سكيبتر، اختيار لينيهان.

دعني اقول هنا، بين الفصلين الثاني والثالث من الجزء الثاني، بضع كلمات عن شخصية بلوم. احدى خصائصه الاساسية هي العطف على الحيوانات، العطف على الضعيف، رغم انه اكل بشراهة عضوا داخلياً لحيوان، كلية الخنزير، في فطوره ذلك اليوم، وان بوسعه ان يمارس فعلاً الاحساس بالجوع الشديد عند التفكير بالتدخين، وبعصارة النبات الحارة السميكة والمعسولة ـ رغم خشونة ذوقه هذه، فانه يتعاطف بشدة مع من يتعرض لاذلال الانسان واذاه من الحيوانات وبوسعنا ان نلاحظ تعامله اللطيف مع قطته السوداء الصغيرة اثناء فطوره: «يرقب السيد بلوم بفضول واشفاق الشكل الاسود الرشيق. نظيفة للمشاهدة: لمعان جلدها الاملس، البقعة البيضاء في ارومة ذيلها، العينان الخضراوان اللامعتان. انحنى اليها ويداه على ركبتيه.

قال ـ حليب للقطة!

صاحت القطة ـ مركغناو!»

بوسعنا ان نضيف ايضاً تفهمه للكلاب مثلما يحدث، على سبيل المثال عندما يتذكر في طريقه الى المقبرة الكلب اثوس الذي كان لدى والده المتوفى.

«مسكين اثوس العجوز. كن رحيماً مع اثوس ياليوبولد، هي امنيته الاخيرة». وصورة اثوس في ذهن بلوم هي صورة «حيوان هادىء. كلاب الرجال الكهول هي عادة كذلك» ولعل ذهن بلوم يتكشف عن مشاركة تعاطفية في الرموز الحيوانية للحياة تنافس، في اطار القيم الفنية والانسانية، تفهم ستيفن للكلاب، كما يبدو من مشهد ساحل ساند يماونت.

وعلى الشاكلة نفسها، يخالج بلوم شعور بالاشفاق والرفقة مثلما جرى بعد لقائه بما كوي قرب نقطة وقوف سائق الاجرة عندما مر بخيل هرمة ساعة اعلافها.

«اقترب وسمع قضم الشوفان الذهبي، اسنان تقضم باناة. عيونها الكروية حدقت به وهو مار وسط الرائحة النتنة لنفايات الخيل الشبيهة برائحة الهرطمان الحلو. موطنهم الاسطوري الثروة. مغفلة! تباً لما تعرفه او تهتم له طالما ان انوفها الطويلة ملتصقة، كلاً بكيس علفها. مع ذلك فان غذاءها ومنامها متاحان لها على ما يرام. مخصية ايضاً: قطعة مطاط سوداء تترنح مهتزة بين فخذيها. ربما تكون سعيدة مع ذلك. بهائم مسكينة تبدو، غير ان صهيلها مزعج» (يشاطر بلوم جويس اهتمامه بالمثانة).

وفي سياق تعاطفه مع الحيوانات، يطعم بلوم حتى طيور النورس، التي اري شخصياً انها طيور قبيحة ذات عيون اشبه بعيون المخمورين ـ في الكتاب ثمة اوجه اخرى لعطفه على الحيوانات.

ومما يثير الاهتمام انه اثناء تمشيه قبل الغداء، و في سياق فكرة عابرة حول سرب حمام، نجد ان تعريفه «مرحها القليل بعد الطعام» ينسجم من حيث الايقاع والنغمة والوزن مع استغراق ستيفن في التأمل على الساحل، «المباهج البسيطة للفقراء» (وهو تحريف لمرثية في مقبرة ريفية لتوماس غري ـ 1751) بينما رفع كلب رجله و «بال بسرعة على صخرة غير نتنة».

الجزء الثاني الفصل الثالث

الاسلوب: جويس رائق ومنطقي وافكار بلوم سهل تتبعها على القارىء.

الوقت: بعد الحادية عشرة بقليل

المكان: يركب بلوم الترام من الحمامات في شارع لينستر شرقاً الى مسكن ديغنام رقم 9 شارع سربنتاين، جنوب شرق ليفي حيث يبدأ موكب الجنازة.

بدلاً من ان يتوجه الموكب مباشرة الى الغرب باتجاه مركز دبلن ومن ثم الى الشمال الغربي الى مقبرة بروسبكت، يمر من خلال ايريش تاون الى جثمان ديغنام عبر ايريش تاون ثم الى شارع تريتونفيل شمال شارع سربنتاين وان لاتتم الاستدارة الى الغرب الا بعد المرور بـ (ايريش تاون) عن طرق شارع نغسند وشارع برنزويك الجديد ثم عبر نهر ليفي ثم الى الشمال الغربي والى مقبرة بروسبكت.

الشخصيات: اثناعشر او اكثر من المعزين، بينهم في المقعد الخلفي لعربة تجرها الخيل ذات اربعة مقاعد، مارتن كننغهام، الرجل الرحيم الطيب، الى جانب باور الذي يتحدث دون قصد عن الانتحار بحضور بلوم، ويقابلهم في العربة: بلوم وسايمون

ديـدالـوس، والـد ستيفن، الـرجـل المـرح والموهوب والشديد وغريب الاطوار.

الحـركـة: الحـركـة في هذا الفصـل بسـيطة جداً وسهلة القراءة. وافضل ان اناقشها من زاوية بعض الافكار.

ان والـد بلوم اليهـودي الهنغـاري (الـذي يشار الى انتحاره في هذا الفصـل) متـزوج من الفتـاة الايـرلنـديـة، ايلن هيغنز، ذات المنحدر المسيحي الهنغاري لجهة ابيها وهي بروتستانتية، لذا تم تعميد بلوم كبروتستانتي، ولم يصبح كاثوليكياً الا لاحقاً من اجل الـزواج بمـاريـون وهي الاخـرىٰ من منحـدر ايرلندي - هنغاري مشتــرك. وفي عائلة بلوم الاولىٰ، ثمـة جنـدي نمسـاوي اشقـر. وفي عموم الكتاب تلاحق فكرة الاضطهاد العنصري بلوم: وحتى ستيفن ديـدالوس يسيء له بعنف بأغنية في الفصل ماقبل الاخير، وهي محـاكـاة لاهـزوجـة تعـود للقرن السادس عشر عن القديس الشاب هيو ال لنكوس، الذي كان يُعتقد في تلك الازمة انهم صلبوه في القرن الثاني عشر.

ان التزامن وسيلة اكثـر منهـا فكـرة. في عمـوم الكتاب يلتقي النـاس ببعضهم البعض - السبـل تلتقي وتفتـرق ثم تلتقي ثانيـة. بعـد ان يستـديـر الموكب من شارع تريتونفيل الى شارع رنغسند

يجتـاز الـرجال الاربعة في العربة ستيفن ديدالوس ابن سايمون، الذي كان يمشي من سانديكوف الى مقر الجريدة. ثم بعد ذلك، في شارع برنزويك قريباً من نهر ليفي. وبينما كان بلوم يفكر بان بويــلان سيأتي في تلك الظهيــرة، يشـاهـد كننغهـام بويـلان في الشارع ويتلقي الاخير تحيات رفاق بلوم في العربة.

ان (الـرجـل في المعطف المطـري البني) تشكل فكرة. فمن بين الشخصيات العرضية في الكتاب، ثمة واحدة تحظىٰ باهتمام خاص من القـارئ الجـويسي، وليس بي حاجـة للاعـادة بان كل كاتب من نمـط جديـدينمي قارئـاً من نمـط جديد ايضاً؛ كل نابغة يخلق جمعاً من الشباب المؤرِّقين.

ان الشخص العرضي الخاص جداً الذي اعنيه هو من يدعىٰ بـ الرجل في المعطف المطري البني)الذي يشار اليه بشكل او بآخر احدىٰ عشرة مرة في عموم الكتاب، لكنه لايسمىٰ على الاطلاق. المعلقـون، حسب علـي ام يفهمـوا شخصيتـه. دعنـا نرىٰ ان كان بوسعنا التعرف عليه.

نشـاهـده للمـرة الاولىٰ في جنـازة بادي ديغنام، ليس ثمة احد يعـرف من هو. ظهـوره مفاجئٌ وغير متوقع. وخلال اليوم الطويل سوف يعـود السـيـد بلوم في تفكيـره بشكل متواصل الى هذا اللغز الصغيــر والمقلق في آن - من هو الـرجـل في المعطف المطـري البني؟ هكذا يظهر في موكب التشييع.

يفكـر بلوم بالمتـوفى ديغنـام بينما يضع حفار و القبر رأس الجثمان على حافـة القبـر. ثم يعلقـون الحبـال حولـه لينزلوه في الحفرة.. «ندفنه... انه لايعرف الذين هنا ولايأبه بذلك». وهنا تطوف عينا بلوم باولئـك «الـذين هنـا» فيأسـرهما مشهد شخص لايعرفه. هنا يأخـذ تيـار التفكيـر منحىٰ جديداً. «والآن، من هو ذلك الشخص الهـزيل المظهر، هناك بالمعطف المطري؟ والان، اودان اعرف من هو؟ والآن سأعطي حلوىٰ لكي اعــرف من هو. دائمـاً يظهـر شخص لم تحلم به قط».

تبقىٰ هذه الفكـرة تئـز في ذهنـه غيـر انـه لايلبث ان يحسب العدد القليـل من المعـزين. «وقف السيد بلوم بعيداً الى الخلف، قبعته بيده، يحسب الرؤوس الظاهرة للعيان. اثنا عشر وانا ثلاثة عشر. كلا الـرجـل في المعطف المطـري ثلاثـة عشـر. رقم المـوت. ياللشيطان من أين ظهر؟ لم يكن في الكنيسة، اقسم بأنه لم يكن. ثمة انطباع سحري خرافي حول الرقم ثلاثة عشر». يجول تفكير بلوم في قضايا اخرىٰ.

اذن، من هو ذلـك الشخص الهـزيل الذي يبدو انه قد ظهر من لاشيء في اللحظـة ذاتهـا التي انزل فيها جثمان باتريك ديغنام في القبـر؟ دعنـا نتـوغـل في استقصـائنا هذا. في نهاية القداس، يتقـدم جو هانيـز، المراسل الصحفي الذي يريد ان يسجل اسماء الحـاضـرين، من بلوم بالسؤال: «ثم اخبـرنا، قال هاينز، اتعرف ذلــك الشخص في الـ...». ولكن في هذه اللحظـة يلاحـظ ان



«بناية الكمارك في دبلن مقابل نهر ليفي»

الشخص قد اختفى، فتبقى الجملة غير كاملة. الكلمة الساقطة بالطبع، هي «المعطف المطري Macintosh». يواصل هاينز الحديث «- شخص كان هناك في الـ...»، مرة اخرى لايكمل الجملة، ثم يلتفت حوله. يكمل بلوم الجملة: «- المعطف المطري. نعم، لقدرأيته... أين هو الان؟» يختلط الامر على هاينز: فيظن ان اسم الرجل هو ماكنتوش (قارن هذا مع فكرة الحصان ثرواوي) وهو مايسجله في تقريره. «- قال هاينز وهو يكتب: ماكنتوش لا اعرف من هو. هل هذا هو اسمه؟».

ينصرف هاينز ويتلفت يمنة ويسره ليرى ما اذا كان قد سجل اسماء الحاضرين جميعاً. «- كلا، بدأ بلوم كلامه ثم التفت وتوقف. اقول هاينز!.

ولم يسمع. ماذا؟. اين اختفى. ليس ثمة علامة. حسناً من بين جميع الـ. هل رأى احد منكم؟ ك. أي. ل. ل. اصبح لامرئياً. ياألهي، ماذا حل به؟».

«هنا تنقطع افكار بلوم عندما يقترب منه حفار قبور سابع ليلتقط مسحاة لم تستخدم بعد. في القسم الاخير من الفصل السابع من الجزء الثاني - هذا الفصل المكرس للتزامن بين مختلف الناس في شوارع دبلن حوالى الساعةالثالثة من بعد الظهر - نجد تلميحاً اخر للرجل اللغز.

نائب الملك، حاكم ايرلندا، يسير في طريقه لتدشين سوق مايرس الخيري لصالح مستشفى ميرسير».

(في هذا السوق يقام مساء عرض مهم للالعاب النارية في الفصل العاشر) هووحاشيته خلف شاب اعمى ثم «في شارع لاورماونت، مر بسرعة شخص في معطف مطري بني يأكل خبزاً يابساً عبر موكب نائب الملك دون ان يمسه ضرر.»

اية اشارات جديدة تضاف هنا؟ حسناً، الرجل موجود رغم كل شيء فهو حي وفقير ويمشي بخطي خفيفة، ويكاد يشبه ستيفن ديدالوس في حركته التي تنم عن نظرة ازدراء وتحفظ ولكنه بالطبع ليس ستيفن. نائب الملك انغلان، يتركه وشأنه - انغلان لايمكن ان يؤذيه رجل وفي الوقت ذاته خفيف كالشبح - من هو بحق السماء.

يسأل آلف صاحب الحانة - ماذلك». «يقول بلوم - الحب». ولعل ذلك توكيد اساس لفلسفة تولستوي - الحياة الانسانية هي الحب المقدس. العقول الابسط في الحانة تفهم الحب على انه حب جنسي ولكن من بين العديد من البيانات: «الشرطي رقم 14 يحب ميري كيلي. جيري مكدويل يحب الصبي ذا الدراجة... صاحب الجلالة يحب صاحبة الجلالة الملكة الخ.» - يظهر صاحبنا اللغز من جديد لحظة. «الرجل في

المعطف البني يحب سيدة ميتة».

نلاحظ انه يتخذ موقفاً مناقضاً للشرطي وحتى لـ «العجوز فيزركويل ذي الاذن البوق (الذي) يحب العجوز السيدة فيرزكويل ذات عين التورندين».

لمسة شعرية تضاف الى الرجل اللغز. ولكن من هو - هذا الذي يظهر في نقاط حاسمة من الكتاب - هل هو الموت، التعسف، الاضطهاد، الحياة، الحب؟

في الفصل العاشر وفي نهاية مشهد العادة السرية على الساحل، اثناء الالعاب النارية في السوق الخيري يتذكر بلوم جزئياً الرجل في المعطف المطري البني الذي سبق ان رآه الى جانب القبر. وفي الفصل الحادي عشر وفي حانة قبل وقت اغلاقها في الساعة الحادية عشرة تقع بين مستشفىً للولادة وبيت سيء السمعة يظهر الرجل اللغز لمدة وجيزة في وسط روائح المشروبات المقطع الذي يلي ذلك مثله مثل المشهد الاخير من الفصل غامض باكمله وعلى نحو غير ضروري بيد ان ثمة تلميحات الى الرجل الذي يتناول الحساء بنهم والى حذائه المترب وجواربه الممزقة وحبه الضائع.

رجل في معطف مطري بني يظهر في مشهد البغيّ في الفصل الثاني عشر الذي هو مبالغة غروتسكية لافكار متقطعة ترد في ذهن بلوم: افكار متقطعة تتحرك على مسرح مظلم في كوميديا كابوسية لاينبغي ان نأخذ هذا الفصل على محمل الجد وينسحب الامر ذاته على رؤية بلوم الوجيزة للرجل في المعطف المطري البني الذي ينـدد به بوصفه ابن مسيحية: «لاتصدق كلمة واحدة مما يقول. ذلك الرجل هو ليوبولد مانتوش مشعل النار المشهور. اسمه الحقيقي هيغنز». ان ام بلوم التي تزوجت رودولف فميزاج آل زومباثلي، فيينا، بودابست ميلان، لندن، ودبلن اسمها عند الولادتها الين هيغنز البنت الثانية لجوليوس هيغنز وكان اسمها عند الولادة هيغارتي.

في الكابوس ذاته يظهر جد بلوم ليبوتي (ليبولد) ملفوفاً في عدة معاطف ارتدى فوقها معطفاً مطرياً بنياً يبدو انه استعاره من الرجل اللغز وعندما يطلب قهوة لستيفن بعد منتصف الليل في ملجأ سائق العربة (الجزء الثالث، الفصل الاول) يلتقط نسخة من جريدة ايفننغ تليغراف ويقرأ فيها تقريراً عن جنازة باتريك ديغنام كما اورده جوهانيز: شارك بالتشييع - وهنا تأتي قائمة بالاسماء تنتهي بـ (مأنتوش). واخيراً في الفصل الثاني من هذا الجزء الاخير، هذا الفصل المبني على شكل سؤال وجواب، يحدث مايأتي: «ماهو اللغز الذاتي الذي خشيه بلوم طواعية (اثناء خلعه ملابسه وتجميعها)، ولم يستطع ادراكه؟

من هو مأنتوش (M,Intosh) ؟

هذا هو اخر مانسمعه عن الرجل في المعطف المطري البني ماكنتوس (Macintosh)

هل نعرف من هو؟ اعتقد اننا لانعرف. تأتي الاشارة في الفصل الرابع من الجزء الثاني، مشهد المكتبة، يناقش ستيفن شكسبير مؤكداأان الاخير بنفسه حاضر في اعماله، اعمال شكسبير يقول بحده - ان شكسبير: «قد اخفىٰ اسمه. اسم جميل، وليم، في المسرحيات، متفوق هنا، مهرج هناك مثل رسام لايطاليا القديمة يضع وجهه في الزاوية المعتمة من لوحته. . . ».

هذا هو بالضبط مايفعله جويس - يضع وجهه في الزاوية المعتمة من اللوحة، الرجل في المعطف المطري البني الذي يمر في حلم الكتاب هو المؤلف نفسه لاغير، بلوم يلمح خالقه.

الجزء الثاني - الفصل الرابع

الوقت : الظهيرة

المكان : مكاتب الجريدة، فريمانز جورنال وايفننغ تيليغراف قرب نصب نلسون وسط المدينة، شمال نهر ليفي.

الشخصيات : من بين الشخصيات، بلوم الذي يحضر لترتيب نشر اعلان الكزندر كيس:

محل مجاز من الطراز الاول، محل مشروبات اوحانة. (لاحقاً في الفصل الخامس سوف يذهب الى المكتبة الوطنية لاقتناء تصميم للمفتاحين المتقاطعين الاسطوريين، بيت المفاتيح هو اسم

برلمان مان ـ تلميحة للحكم الذاتي لايرلندا.

الى مكتب الجريدة ذاته يأتي ستيفن حاملاً رسالة ديزي عن مرض انفجار الحويصلة لكن جويس لايجمع بلوم وستيفن سوية. مع ذلك، فأن بلوم يعرف بستيفن، كما نلمح مواطنين اخرين في مكتب الجريدة منهم والد ستيفن الذي عاد مع بلوم من المقبرة، بين الصحفيين، نرى لينيهان الذي يطرح احجية مبنية على تورية لفظية : «اية اوبرا تشبه خط سكة حديد؟» الجواب : «وردة كاستيل» Rose of Castille» (Raws of cast steel) .

الاسلوب : تحمل اقسام الفصل عناوين مرحة مناظرة لعناوين الصحيفة. يبدو لي ان هذا الفصل يفتقر للتوازن كما ان مساهمة ستيفن فيه لايمكن ان توصف بالذكاء. وبوسعك ان تتمعن فيه بعين مسرعة.

الجزء الثاني ـ الفصل الخامس

الوقت : بعد الواحدة، بداية الظهيرة

المكان : الشوارع الواقعة جنوب نصب نلسون.

الشخصيات : بلوم وبضعة اشخاص اخرين يلتقي بهم صدفة

الحركة : من نصب نلسون يسير بلوم جنوباً باتجاه النهر. رجل من اعضاء اتحاد الشباب المسيحي يضع منشوراً «ايليا قادم»، «في يد للسيد بلوم»؟ لان اليد بالنسبة للموزع هي مجرد يد يضع فيها شيئاً: ان تعود هذه اليد للسيد بلوم ليس الامصادفة. «القلب يحكي للقلب. د. . . ي (Bloo....Me)؟ كلا.

دم الخروف

تجره قدمه البطيئة نحو النهر، وهويقرأ. هل أنقذت؟ الكل قد اغتسل بدم الخروف. الرب يريد ضحية دم. الولادة، التراتيل، الشهيد، الحرب، اساس بناية، التضحية، قربان كلية محروقة، محاريب كهنة الدرويه، ايليا قادم. دكتور جون الكزندر دوي مسترجع الكنيسة قادم. قادم! قادم! قادم! ترحيب قلبي».

ولسوف نتابع حالاً مصير ذلك المنشور الذي تطلق عليه تسمية Throwaway (منشور للتوزيع العام). في طريقه الى دعوة غداء في المدينة يمر بلوم ببعضعة اشخاص. شقيقة ستيفن خارج محلات ديلون للمزايدة تحاول التخلص من بضعة اشياء قديمة. فقيرة جداً عائلة ستيفن ذات الاربع بنات اضافة لستيفن الذين فقدوا امهم.

يخطو ستيفن على جسر اوكونل فيرى طيور النورس تخفق وتدور. مايزال يحمل المنشور الذي سلمه له عضو اتحاد الشباب المسيحي الذي يعلن فيه المبشر دكتور دوي عودة ايليا.

يجعد بلوم المنشور على هيئة كرة ثم يرميه من الجسر ليرى ماإذا كانت طيور النوارس تلتقطه. «ايليا، 32 قدماً في الدقيقة، قادم». (بلوم العلمي).

طيور النورس تتجاهل المنشور.

دعنا نتتبع، من خلال ثلاثة فصول، فكرة ايليا، مصير تلك الورقة. فقد سقطت في نهر ليفي المتدفق، ولسوف تكون عاملاً اساساً في تأشير مرور الوقت. بدأت الورقة رحلتها النهرية متجهة شرقاً، باتجاه البحر، في حوالي الساعة الواحدة والنصف. بعد ساعة وفي اثناء رحلتها مع تيار نهر الليفي ابحرت تحت جسر لوبلين اي بعد بنايتين الى الشرق من نقطة ابحارها: «زورق شراعي صغير، منشور مجاني، ايليا قادم، انحدر بخفة فوق نهر ليفي، تحت جسر لوبلين، يندفع بسرعة مع منحدرات النهر السريعة حيث يحك الماء اعمدة الجسر، مبحرة شرقاً خلف ابدان السفن وسلاسل مراسيها، بين المرفأ القديم للكمارك ورصيف جورج».

وبعد بضعة دقائق «الحائط الشمالي ورصيف سير جون روجرسون، مع ان السفن وسلاسل المراسي، تبحر غرباً، ابحر زورق شراعي، منشور مجعد، تأرجح عند حافة المركب حيث تتلاطم امواج النهر، ايليا قادم» اخيراً، بعد الساعة الثالثة بقليل، يصل المنشور خليج دبلن: «ايليا، زورق، منشور خفيف مجعد، ابحر شرقاً والى جانبيه سفن وطرادات، في وسط أرخبيل من الفلين، بعد شارع وابنغ الجديد خلف معبر بنسون، والى جانب المركب ذي الاشرعة الثلاثة روزفين من بريجوتر المحملة بالطابوق»

في الوقت ذاته تقريباً، وبينما يمر السيد فاريل بالغلام المراهق، يعبس« عن اسم ايليا الذي يعلن في قاعة متر وبوليتان» حيث من المقرر ان يتحدث المبشر الانجيلي.

وفي فكرة اخرى تتزامن مع الفكرة اعلاه، يمر ببطء باتجاه بلوم، موكب الرجال، بيض الملامح، حاملين لوحات اعلانية على صدورهم وظهورهم وذلك بجوار شارع ويستمورلاند. يستغرق بلوم في تأملاته بخيانة مولي المقبلة ويفكر في الوقت نفسه بالاعلانات. لقد رأى اشارة على مبولة تقول ـ لاترسل قوائم الحساب ـ غيران شخصاًما قد غير كلمة Bills (قوائم الحساب) الى Pills (حبوب منع الحمل). تقود هذه الاشارة بلوم للتأمل برعب ـ ماذا لوكان بويلان مصاباً بمرض السيلان ؟ هؤلاء الرجال حملة

الاعـلانـات الـذين يروجـون لمحـل قرطـاسيـة وزدم هيلي سوف يسيـرون ايضـاً عبر الكتاب . في ذهن بلوم ، يتصل هؤلاء بماضيه السعيد عندما كان يعمل في محل هيلي في سني زواجه الاولى . وفي الفصـل الخـامس ذاتـه ، يلتقي بلوم في طريقـه لتنـاول طعام الغداء باحدى حبيباته القدامى ، جوزفين باول التي اصبحت الان تدعى السيدة دينس برين . فتبلغه ان ساخراً مجهولاً قد ارسل الى زوجهـا بطـاقـة بريـديـة مهينة تحمل الحرفين (u.p.) وهما اختصار للعبارة الدارجة : (أن امور شخص ليست على مايرام) .

يغيـر بلوم المـوضـوع ويسأل السيـدة برين ان كانت قد رأت السيـدة بوفـوي . تصحـح السيدة برين كلامه : «تقصد بيورفوي ، مينـا بيـورفوي» زلة لسان بلوم ناجمة عن الخلط بين اسم بيورفوي واسم فيليب بوفـوي الاسم الكـاذب للشخص الـذي كتب المادة الحـائـزة على جائـزة (ضـربـة ماتشام) في صفحات تيتبتس التي اخذها بلوم معه الى دورة المياه اثر تناوله طعام الافطار.

وبينمـا يتحـدث بلوم الى السيدة برين يتذكر جزءً من المقطع . الاشـارة لكـون مينـا بيـورفوي في مستشفى الولادة وهي في حالة مخاض عسير توحي لبلوم ذي القلب الرحيم بزيارة للمستشفى وهو ما يقـوم به بعـد ثمـاني ساعات ، في الفصل الحادي عشر ، ليطلع على حالتها .

كل شيء يقود الى اخر في هذا الكتاب الرائع . اللقاء بجوزفين باول ، السيـدة برين الآن ، يطلق سلسلة من التفكيـر الرجوعي في ذهن بلوم ، المـاضي السعيـد عندما التقى لاول مرة بمولي ، والان الحاضر المر والقبيح .

يتـذكـر ليلة ليست بعيدة عندما كان هوومولي وبويلان يتمشون الى جانب نهـر تولكـا قرب دبلن . كانت تترنم بلحن ما . ربمـا تلامست انـذاك اصـابـع مولي وبـويـلان وربمـا اثيـر سؤال وكـان الجواب بالايجاب . حصل التغيير لدى مولي ، التغيير في حبهما ، قبل عشر سنين ، في 1894 ، اثر ولادة صبيهما الصغير وموته خلال بضعـة ايـام . يفكـر بلوم بتقـديم مشبك هدية لمولي ربما في عيد ميـلادهـا في 8 أيلول (سبتمبر) . «النساء لا يخترن المشابك ، يقلن انها تقطع الحـ» قطعت الباء من كلمة الحب لترينا مايحدث .

لكن بلوم غير قادر على وقف علاقتها الغرامية ببويلان . «لا جدوى من العـودة . يجب ان تكـون . اخبـرني بكـل شيء» . يدخـل بلوم مطعم بيرتون ، لكنه يعج بالضوضاء ومزدحم وقذر ، فيقرر الا يأكل فيه ، غير ان حرصه على الا يزعج احداً حتى بيرتون النتن ، يدفعه لاطـلاق تمتمـات هي اقرب الى الهراء ، وذلك في اطار المجاملة الشخصية . «رفع اصبعين بارتياب الى شفتيه . قالت عيناه . ـ ليس هنا . لا تراه .» شخص لاوجود له ، تبرير لمغادرة المكان ، الطريقة المتكلفـة لبلوم ، الـرجـل الطيب وغير المحصن ـ كل ذلك مدخل الى تحـركـاتـه في نهـايـة الفصـل عنـدما يرتطم ببويلان ويتظاهر بالبحث عن شيء في جيبه لكي لا يدعـه يشعـر بأنه (أي بلوم) قد رآه . اخيـراً يتنـاول وجبـة خفيفـة في حانـه برن في شارع ديـوك ـ شطيـرة من الجبن وقـدح نبيـذ حيث يتحـدث الى (نـوزي فلن) خاصة ان سباق الكأس الذهبي يشغل بال الجميع . وبينما يعتصر بلوم النبيـذ المتـوهـج في فمـه ، يفكر بقبلته الاولى لمولي وبنبات السـرخس البـري على جبـل هوت شمـال دبلن وعلى الخليـج ، وبنبات الوردية وشفتيها ونهديها .

ثم يسيـر باتجـاه المتحف الفني والمكتبـة الـوطنيـة حيث يروم الاطلاع على اعلان في عدد قديم من جريدة كيلكني بيبل . «في شارع ديـوك ، كلب تريـر نهم طرح لقمة متعفنة من مفصل عظمي على الحصى واخـذ يلعق بهـا بتلذذ شديد . تخمة . عاد ممتناً بعد ان هضم المحتـويـات . . . . هبـط السيـد بلوم بحـذر . حيوانات مجتـرة . مسـاره الثاني .» وعلى الوتيرة نفسها تقريباً ، سوف يطرح نظـريـات ادبية رائعة في مشهد المكتبة . وبينما يسير في الشارع ، يفكـر بلوم بالمـاضي والحاضر وعما اذا كانت كلمة Teco في اغنية دون جيـوفـانـي تعني هذه الليلة (هي ليست كذلـك : بل تعني معـك) . «ربمـا اشتـري صدريـة حريـريـة لمولي ، بلون جواربها الجـديـدة .» لكن ظل بويـلان ، ظل الساعة الرابعة ، قبل ساعتين فقـط ، يتدخل . «اليوم . اليوم . لاتفكر» . يتظاهر بأنه لم ير بويلان ماراً من امامه .

عنـد نهـايـة الفصل ، ستلاحظ الظهور الاول لشخص ذي دور صغير سيسير في عدة فصول بوصفه واحداً من عوامل المزامنة في الكتـاب ، اي ، الشخصيـات اوالا شياء التي يتم تأشير مسار الزمن في الرواية بفضل تغير مكانها .

«غلام اعمى وقف يربت بعصاه النحيفة على حجر الرصيف . ليس ثمة عربة ترام قادمة . يريد العبور .

سأل السيد ـ هل تريد العبور؟

لم يجب الغـلام الاعمى . عبس وجهـه الجـامد قليلا ، ، حرك رأسه بريبة .

قال بلوم ـ انت في شارع دوسون . شارع مولزورث هو الشارع المقابل . هل تريد العبور؟ ليس ثمة شيء في الطريق .

تحـركت العصـا مرتعشـة نحـو اليسـار . تعقبت عينا بلوم اتجاه العصـا فرأت مرة اخـرى عربـة الصبـاغين مسحـوبـة مقابل دراغو

الحلاق، ولمحت الشعر البراق (البويلان) تماماً عندما كنت. حصان منحنٍ. سائق في حانه جون لونغ. يطفيء ظمأه.

قال بلوم ـ ثمة عربة هناك لكن واقفة. ساساعدك على العبور. هل تريد الذهاب الى شارع مولزوورث؟

اجاب الصبي الاعمى ـ نعم. شارع ساوث فردريك. (غير انه يتجه الى شارع كلير).

مس الساعد النحيف برفق: ثم اخذ بيد الضرير الى امام. ـ شكراً، سيدي.

يعرف انني رجل. صوت.

ـ الان؟ استدر الى اليسار. ربت الغلام الاعمى على حجر الشارع ومضىٰ في طريقه ساحباً عصاه خلفه متحسساً مرة اخرى». بعد ان يعبر بلوم نهر ليفي ثانية من جسر اخر في حوالي الساعة الواحدة والنصف، يسير جنوباً ثم يلتقي بالسيدة برين حيث يشاهدان المعتوه السيد فايل ماراً الى جانبهما.

بعد ان يتناول بلوم طعام الغداء في حانة برن، يتجه الى المكتبة الوطنية. هنا في شارع دوسون يساعد الصبي الاعمى على العبور حيث يستمر الصبي بعدها في مسيره شرقاً باتجاه شارع كلير.

وفي غضون ذلك، يلتفت فاريل الذي ذهب عبر شارع كلير ووصل ساحة مريون الى الوراء ويمس اثناء سيره الشاب الاعمى. «اثناء سيره خلف شبابيك السيد بلوم المسننة (بلوم اخر) ارتطمت زاوية معطفه المتارجح بعصا نحيفة تربت على الارض، ضربت هذا الشيء المهزوز، فجرفتها الى الامام. ادار الغلام الاعمىٰ وجهه المعلول خلف الشكل المار.

وقال بمرارة ـ لعنة الله عليك، اياً تكون! انك اشد عمىً مني، يأابن الزانية، ياندل!»)

هكذا التقى العمىٰ والجنون. بعد ذلك بقليل وفي طريقه لافتتاح السوق الخيري مر نائب الملك «بغلام اعمىٰ قبالة محل برودبنت»). ثم، بعد حين نجد الشاب الاعمىٰ يتلمس طريقه بعصاه عائداً غرباً باتجاه فندق اورموند حيث دوزن اوتار البيانو ونسي شوكة الدوزنة هناك.

في انحاء مختلفة من الفصل الخامس بفندق اورمون الذي يقع حوالي الساعة الرابعة سنسمع النقرات والضربات الخفيفة لعصا الشاب.

الجزء الثاني ـ الفصل السادس

الوقت: حوالي الساعة الثانية

المكان: المكتبة الوطنية

الشخصيات: ارسل ستيفن برقية الى بك موليغان مبطناً أياها طلباً بأخلاء البرج له، وفي غضون ذلك، يناقش موضوعاً عن شكسبير مع عدد من اعضاء مجموعة الاحياء الايرلندية من الكتاب والاساتذة.

هناك توماس ليستر (اسمه حقيقي) ويدعى هنا بالمكتبي الصاحبي (نسبة الى الحركة الصاحبية، مجموعة كويكرز) لارتدائه قبعة واسعة لتغطية رأسه الاصلع الكبير، وفي الظل جورج رسل ولقبه ا. اي، والشخص الطويل والكاتب الايرلندي المعروف ذو الرداء الصوفي الذي سبق ان راه بلوم ماراً في الفصل السابق، وجون انغليتون البيوريتاني المرح، والسيد ريجارد بيست الذي يختلط اسمه بأسم السرير العادي الذي خلفه شكسبير لأرملته آن هاوثاري (يوصف هذا البيست بأنه اديب ضحل وتقليدي)، ويأتي حالاً مالاتشي موليغان الشخص الساخر والباحث عن الملذات حاملاً برقية ستيفن المهمة.

الحركة: يتحدث ستيفن عن شكسبير فيرى: (ا) ان الشبح في هاملت هو شكسبير نفسه، و(2) ان شخصية هاملت تتواصل مع شخصية هامنت الابن الصغير لشكسبير، و(3) ان ريجارد شكسبير، شقيق وليم كان علىٰ علاقة غرامية مع (آن) زوجة شسكبير، وهو ما يفسر حالة المرارة في المسرحية.

وعندما يُسأل ستيفن عما اذا كان يؤمن برأيه هذا يجيب حالاء: كلا.

كل شيء متداخل في هذا الكتاب.

المناقشة في هذا الفصل هي ممايسر الكاتب ان يكتبه اكثر ممايسر القاريء ان يقرأه، لذلك فأن تفاصيلها بحاجة للتمعن، غيرانه في هذا الفصل الخاص بالمكتبة، يتعرف ستيفن على بلوم لاول مرة.

لقد جعل جويس مساري ستيفن وبلوم اشد تشابكا مما يظن البعض. تبدأ الصلة في الكتاب قبل مرور بلوم بستيفن على عتبة المكتبة بوقت طويل. تبدأ بحلم.

مامن معلق قد لاحظ حتى الان ـ صحيح انه لم يكتب الكثير حتى الان حول جويس الحقيقي، جويس الفنان ـ انه مثلما هو الحال في رواية آنا كرنينا لتولستوي، فان رواية يوليسيس تنطوي على

حلم مزدوج مهم ، اي ان الحلم ذاته يراه شخصان في آن معاً .
في صفحة تقع في بداية الرواية ، يشكو ستيفن لموليغان اثناء حلاقته ، بان هينز قد ايقظه خلال الليل عندما كان يهذي بشأن اطلاق النار على فهد أسود . تقود فكرة الفهد الاسود الى بلوم ، في السواد ، القطة السوداء الاليفة .
هكذا تجري الاحداث . يلاحظ ستيفن ، اثناء تمشيه على الشاطئ بعد ان دفع له ديزي (راتبه في المدرسة) ، جامعي الصدف وكلبهم الذي كان قد تمتع للتو بالمباهج البسيطة للفقراء عندما مال برجله مختالاً فوق صخرة .
وفي خطوة تذكرنا باللغز الذي طرحه على طلابه حول الثعلب ، فأن تيار التفكير لدى ستيفن يتلون اولا بالاحساس بالذنب : «ثم تنثر قدمه الرمل : ثم لعبت قدمه الامامية بالماء وخاضت فيه . شئ ما دفنه هناك ، جدته . غاص في الرمل ، وهو يلعب بالماء ويخوض فيه ثم توقف ليصغي للهواء ، نبش الرمل ثانية بعنف باظافره ، ثم توقف حالا ، نمر ، فهد ، نقض العهد ، تفتك بالميت .
بعد ان ايقظني هينز ليلة امس ، الحلم نفسه ، او هل كان؟ انتظر ، افتح الرواق . شارع البغايا . تذكر . هارون الرشيد . انني اقربها . ذلك الرجل قادني ، تحدث . لم اكن خائفاً . فهل كانت بطيخته بواجهة وجهي . ابتسم : رائحة قشدة الفاكهة . تلك هي القاعدة ، قال . الى الداخل . ويأتي . بسطت السجادة الحمراء . سترى من هو» .
والان هذا حلم تنبؤي . ولكن دعنا نلاحظ انه قرب نهاية الجزء الثاني - الفصل العاشر - الفصل الذي يظن فيه بلوم على الشاطئ ايضاً ، يتذكر بلوم ، بصورة موجزة ومهمة ، الحلم الذي رآه في الليلة ذاتها الذي رأى فيها ستيفن حلمه .
في البداية يحوم تيار تفكيره الذي تستبد به فكرة الاعلان ، حول محبوبته القديمة ، المرأة غير الجذابة والمتقدمة في العمر ، السيدة برين الان ، مع زوجها الذي وقع ضحية خدعة فذهب ليوكل محامياً بشأن الرسالة المهينة المجهولة التي تسلمها . « سراويل قطنية داكنة للسيدات الزوج بثلاثة شلنات ، صفقة رابحة مدهشة . مخلصة محبوبة ، محبوبة الى الابد يقولون . قبيحة ، مامن امرأة تظن كذلك . مارس الحب ، اكذب ، وكن وسيماً لاننا سنموت غداً . منته لامحالة ، ذلك هو القدر . هو وليس انا . كذلك غالباً تتم ملاحظة محل . ويبدو ان اللعنة تطارده . هل حلم الليلة الماضية؟ انتظر . شئ ما قد اختلط . لديها نعل احمر . تركي . لبست سروال الانقاذ»
ثم يهيم تفكيره باتجاه اخر . في الفصل الحادي عشر الخاص بمستشفى الولادة ، اشارة اخرى تنساب رغم انها بلا تفصيل : « بلوم كان هناك للاسترخاء ولكنه الان بحال افضل ، بعد ان حلم هذه الليلة بزوجته السيدة مولي في هيئة غريبة : بنعل احمر وسروال تركي ظنه بأنه اشارة تغيير . . . . »
لذلك ففي ليلة 15 على 16 حزيران (يونيو) علم ستيفن ديدالوس في برجه في ساند يكون والسيد بلوم في فراشه الزوجي في داره بشارع ايكلس الحلم نفسه .
والان ما هو هدف جويس هنا ، في هذا الحلم التوأم؟
انه يريد ان يرينا بأن ستيفن في حلمه الشرقي قد تنبأ بغريب يقدم له مفاتن زوجته ، زوجة الغريب الغامض . الغريب الغامض هو بلوم . دعنا ننظر الى مقطع اخر . اثناء تمشيه قبل الافطار لشراء كلية ، يستحضر بلوم في ذهنه صورة شرقية مماثلة : «في مكان مامن الشرق : في الصباح الباكر : ينطلق مع الفجر ، يطوف تحت الشمس ، يسلب مسار نهار منه . يحتفظ به الى الان . لايكبر يوماً ابداً من الناحية الفنية . يسير على شاطئ ، ارض غريبة ، يأتي الى باب مدينة ، الحراس هناك ، ضابط كهل ، الشاربان الكبيران يميلان على رمح طويل للشيخ تويدي (والد مولي) . يتجول في شوارع مظللة ، وجوه تحت العمائم تمضي . الكهوف المظلمة لمحلات السجاد رجل ضخم ، التركي الرهيب ، جالس متربع يدخن النارجيلة . صيحات الباعة في الدروب . يشرب ماء معطراً بالشمار ، شربت . يتجول طوال النهار . قد يصادف لصاً او اثنين . حسناً ، التقي به . يمضي حتى مغيب الشمس . ظلال المساجد مع الاعمدة . امضي . سماء ذهبية ذاوية . ام ترصد من باب دارها . تدعو اطفالها بلغتهم الغامضة . حائط عال : وراءه اسلاك تطلق رنيناً . قمر سماء في الليل ، ارجوانية ، لون جوارب مولي الجديدة . اسلاك . اصغي . فتاة تلعب بواحدة من تلك الالات التي تدعونها : السنطور . انا امضي . »
حوالي الساعة الثانية ، يزور بلوم المكتبة الوطنية ، وبينما يخرج ستيفن مع موليغان يرى بلوم الذي يعرفه قليلا ، للمرة الاولى ذلك اليوم . هنا ستيفن يرى الغريب بلوم الذي شاهده في الحلم : «مر رجل بينما انحنى وسلم .
قال بك موليغان : - نهارك سعيد مرة اخرى .
الرواق .
هنا راقبت الطيور بقصد التكهن . موطن طيور . تذهب ، تأتي . ليلة امس طرت بسهولة طرت . تعجب الناس . شارع البغايا بعد ذلك . قدم لي قشدة فاكهة البطيخ . داخلاً . سترى . يهمس بك موليغان وهو بحالة ذعر اشبه بذعر المهرج - اليهودي المتجول .

هل رأيت عينه؟» ويطلق نكتة بذيئة. بعد بضعة اسطر: ظهر مظلم مضى قبلهم. خطــوة نمـر، تحت، خارج طريقـه البـاب، تحت اشـواك باب القلعـه تعقبـوه» ظهـر بلوم المظلم، خطـوتـه الشبيهة بخطـوة النمـر. يكتمـل الـربط. بعد ذلك، وفي الفصل الخاص بالكـابـوس في البيت المشبـوه نجـد الصـدىٰ لحلم بلوم ـ ستيفن التـوأم. نقرأ في ارشادات الاخراج الخاصة بالمسرح: «ينظر بلوم الى اعلى. الى جانب سرابها ذي النخيل تقف امرأة وسيمة بالزي التركي امامه. طيات عديدة في سروالها القرمزي وسترتها تتكشف عن ذهب. وشـــاح اصفـر عريض يشـدهـا. يشمق ابيض، يبـدو بنفسجيـاً في الليـل، يغطي وجههـا باستثنـاء عينيهـا الســوداوين الـواسعتين وشعـرهـا الحالك الاسـود.» يصيح بلوم: «مولي!» ثم بعـد وقت غيـر قصيـر يقـول ستيفن لاحـدى الفتيـات في المشهد نفســه: «اصغي الي. لقـد حلمت ببطيخـة» فتجيبه الفتاة، «سافر الى الخارج،احب سيدة اجنبية». ان البطيخ الذي حلم به ستيفن هو في الأصل قشدة الفاكهة التي قدمت له، وفي النهاية يعرف بان هذا البطيخ ماهو الا الانحناءات الغضنة في جسد مولي وذلك في الفصل الثاني من الجزء الثالث والمكتوب بطريقة سؤال وجواب ـ: قبَّلَ «بلوم البطيخـات الصفـر اليانعة الريانة لردفيها، وعلى كل ردف نصف كرة اشبة بالبطيخة، في اخدودهما الاصفر اليانع، مع قبلة غامضة طويلة مثيرة طرية طراوة البطيخ.»

ان الحلم التــوأم لـستيفن وبلوم يثبت انــه ذو طبيعـة تنبؤيـة. ففي الفصـل ما قبـل الاخيـر من الكتاب، نرىٰ بلوم وقد نوىٰ ان يفعل تماماً ما اراد ان يفعله الغريب في حلم ستيفن ـ حيث يسعىٰ بلوم للجمـع بين ستيفن ومـاريون زوجة بلوم كوسيلة لازاحة بويلان، وهي الفكـرة التي تشهـد تأكيـداً خاصاً في الفصل الخاص بملجأ سائق العربة في بداية الجزء الثالث.

الجزء الثاني ـ الفصل السابع

يتألف هذا الفصل من 19 قسماً.

الوقت: الساعة الثالثة الا خمس دقائق

المكان: دبلن

الشخصيـات: خمسون شخصية، بضمنهم اصدقاؤنا جميعاً، ونشـاطـاتهم المختلفـة تقـع ضمن الفتـرة الزمنية نفسها، حوالي السـاعة الثالثة عصر يوم 16 حزيران (يونيو).

الحـركـة: تتقاطع هذه الشخصيات مع بعضها البعض في حالة شائكـة من الطبـاق ـ وهـو تطـوير هائل على افكار الطباق، كما هي الحـال في مشهـد المصرف الزراعي في مدام بوفاري. **لذلك فان الوسيلة المستخدمة هنا هي التزامن.**

تبدأ بالاب كونمي راعي كنيسـة كزافير في 1 شارع أبرغاردنر وهو كاهن متفـائـــل ووسيم يحسن الجمـع بين هذا العـالـم والاخـر، وتختتم بنـائب الملك، حاكم ايـرلنـدا وهـو يتجـول في المدينة. تلاحق الاحـداث الاب كونمي في جولاتـه، مبـاركـاً بحاراً برجل واحدة، ومتحدثاً لكاهن بعد اخر اثناء تمشيه، ومارا بمكتب اونيل لدفن المـوتىٰ، حتى جسـر نيـوكـومون عندما يركب عربة ترام الى موقف شارع هوث ثم الى مالا هايد شمال دبلن. لقد كان كونمي يوما ما ذا شخصية ساحرة وزاخرة بالتفاؤل والاناقة.

في الحقـــل يأتي شاب متـورد الـوجـه من ثغـرة في سيـاج من الشجيرات وخلفه شابة تحمل باقة من زهوره اللؤلؤية تترنح في يدها.

الشـاب، طالب طب، اسمـه فنسنت لنتش كمـا نعلم لاحقاً، رفـع قبعتـه فجأة، انحنت الشـابـة فجأة وبعناية شديدة ازالت عن تنورتها غصيناً لصق بها. (كاتب رائع). اسبغ الاب كونمي بركاته عليهما بكل وقار.

في القسم الثـاني تبـدأ عمليـة التزامن. قرب جسر نيوكومون وعند مكتب الـدخـان اونيـل يطبق مسـاعـده كيليشر الذي اشرف على جنـازة ديغنـام دفتـره اليـومي ويتسـامر مع الشرطي نفسه الذي حيا الاب كومني عنـدمـا مر به قبـل دقـائق. بحلول هذا الـوقت، كان الاب جون كومني قد اتجـه صوب الجسـر والان (تـزامن!) يصعد الى عربة الترام على جسر نيوكومون مشيراً بين الجمل الى كيليشر.

هل تلاحظون التكنيك؟

السـاعة الان هي الثالثة. نفث كيليشر خيطاً من مستحلب التبن (حيث كان يملك بعض التبن اثناء تدقيق الارقام في دفتره اليومي عندما مر الاب كونمي قبل لحظة)، وفي الوقت الذي يطلق كيليشر هذا الـدفق الصـامت من فمـه، ترمي يد بيضـاء كريمـة (يد مولي بلوم) من شبـاك في شارع اكلس، في جزء اخـر من المدينة وعلى بعـد ثلاثـة اميال الى الشمال الغربي، بقطعة نقود للملاح الاعرج الذي يكون انذاك قد وصل الى شارع اكلس.

في هذا الوقت تتهيأ مولي لموعدها مع بليزز بويلان . وفي الوقت نفسه ، يبلغ ج . ج اومولي بان نيد لامبرت قد اتى الى المخزن مع زائر، وهي زيارة تجد شيئاً من التفصيل لاحقاً في القسم الثامن .

ليس ثمة وقت ولا مكان للخوض في تفاصيل تكنيك التزامن كلها في الاقسام التسعة عشرة من هذا الفصل . علينا ان نطرق النقاط الحاسمة حسب .

في القسم الرابع ، تعدد كاتي وبودي وماغي ديدالوس شقيقات ستيفن الثلاث (من بين اربع شقيقات) يعدن صفر اليدين من مكتب الراهن بينما تخدش بقايا الحشائش كعبي قدمي الاب كونمي النحيفتين في جواربهما .

اين الزورق المجعد ايليا؟ اعثر عليه . اي تابع يدق اي جرس - بارانغ! الرجل في قاعات المزاد لدى ديلونز .

حوالي الساعة الثالثة والربع نبدأ بتتبع بليزز بويلان الذي يشرع برحلته الصغيرة صوب مولي حيث سيصلها بعربة جوتنغ (ذات دولابين ومقعدين جانبيين) حوالي الساعة الرابعة الا ربعاً .

ان الوقت مايزال حوالي الساعة الثالثة . (سيتوقف عند خندق اورموند في طريقه) وعند محل ثورنتن للفاكهة ليشتري فاكهة ويرسلها بالترام الى مولي ويستغرق ايصالها عشر دقائق . رواد محل هيلي للساندويتش يتهادون في هذا الوقت قرب محل الفاكهة .. بلوم الان تحت طوق ميرجانت ارج قرب جسر ميتال ثم يستدير بظهر مظلم حول عربة بائع كتب متجول .

تعطينا نهاية القسم مصدر القرنفلة الحمراء التي سيحملها بويلان مع سويقها بين اسنانه طوال الفصل . في الوقت الذي يطلب القرنفلة يلتمس استخدام التلفون ثم نعلم لاحقاً بانه يتصل بسكرتيرته .

الان يمشي ستيفن . بجوار كلية ترنيتي يلتقي باستاذه السابق للغة الايطالية الميدانو ارتيفوني ويتحدثون بسرعة بالايطالية . يتهم ارتيفوني ستيفن بالتضحية بشبابه من اجل افطاره . تضحية غير دموية ، يقولها ستيفن مبتسماً .

يتزامن القسم السابع مع الخامس . سكرتيرة بويلان كانت الانسة دن تقرأ في رواية والان تجيب عن نداء هاتفي يجريه بويلان من محل الفاكهة . تبلغ السكرتيرة بويلان بان المحرر الرياضي لينيهان كان يبحث عنه وبأنه سينتظره في فندق اورمون في الساعة الرابعة . (سنلتقي بهما هناك في فصل لاحق) .

في هذا القسم تقع حالتا تزامن . القرص الذي يسقط اخدوداً ويواجه الناظرين برقم (6) يشير الى ماكنة رهان يعرفها توم روكفورد صاحب محل الرهان في القسم التاسع . ثم نتعقب الرجال الخمسة الطوال حملة الاعلانات المزدوجة الذين ما ان يصلوا نهاية مسارهم خلف زاوية مونبيني حتى يبدأوا بالاستدارة والعودة .

في القسم الثامن ، يتجول نيد لامبرت وبمعيته جاك اومولي مع زائر هو الكاهن البروتستانتي (لوف) ليريه مستودعه الذي كان يستخدم سابقاً كمجلس لكنيسة سنت ماري . في هذه اللحظة ، تقوم الفتاة التي كانت تسير مع طالب الطب في ذلك الزقاق الريفي حيث كان الاب كونمي يتمشى ، بالتقاط الغصين من تنورتها .

هذه هي حالة تزامن : بينما يحدث هذا هنا ، يحدث ذاك هناك .

بعد الساعة الثالثة مباشرة (القسم التاسع) يري روكفورد صاحب مكتب الرهان المحرر لينيهان التـه والقرص وقد دفع بالاخدود وابرز الرقم (6) . في الوقت ذاته ، يذهب هناك الكاتب القانوني ريجي غولدنغ عم ستيفن الذي سيأكل ستيفن معه في فندق اورمون في الفصل المقبل .

يغادر لينيهان روكفورد برفقة (مكوي) (الذي طلب من بلوم ان يسجل اسمه في قائمة الحضور في تشييع جثمان ديغنام ان لم يتمكن من الحضور) ويزوران مكتب مراهنة اخر . وفي طريقهما الى فندق اورموند ، بعد ان يتوقفا عند مكتب (لينام) للمراهنة ليروا احتمالات الفوز للحصان سكيبتر يلاحظان السيد بلوم « ذ ليوبولد او آل بلوم على خبز الجاودار» عبارة مزاح يطلقها لينيهان . يتفحص بلوم الكتب الموجودة في عربة البائع المتجول . تتزامن مشية لينيهان باتجاه فندق اورموند مع ما قامت به مولي عندما استبدلت الورقة التي تحمل اعلاناً عن شقة غير مؤثثة التي انزلقت من اطار النافذة عندما فتحتها لتلقي بنساً للملاح الاعرج .

ولان كيليشر يتحدث الى الشرطي في الوقت ذاته الذي يركب فيه الكاهن كونمي عربة ، نستنتج بشيء من المتعة الفنية بأن احداث الاقسام الثاني والثالث والتاسع قد وقعت في الوقت نفسه في اماكن مختلفة .

بعد الساعة الثالثة ، ما يزال السيد بلوم يقلب الكتب المعدة للاعارة . اخيراً يستعير لمولي كتاب ملذات الرذيلة ، وهي رواية اميركية عن المجون في اطار قديم .

«قرأ حيث أشار/اصبعه . -

- «كل ما اعطاه لها زوجها من دولارات انفقته في المخازن على الاردية المدهشة والثياب المكشكشة . له! لراؤول!»

نعم . هذا . هنا . حاول .

«التصق فمها بفمه بقبلة لذيذة شهوانية بينما كانت يده تتحسس الانحناءات الغضة داخل ثوبها . »



«شارع غرافتون في دبلن»

نعم . خذ هذه . النهاية .

«ـ انت متأخرة، قالها بصوت خشن ورمقها بنظرة ريبة . نزعت المرأة الجميلة عنها وشاح الفراء عارضة كتفين جديرين بملكة ، ومتباهية بجسد مكتنز .

ابتسامة غير محسوسة لعبت حول شفتيها المكتنزتين عندما التفتت بهدوء»

تصغي ديلي ديدالوس شقيقة ستيفن الرابعة التي كانت تطوف في قاعات مزاد دلـون منذ ان رآها بلوم هناك حوالي الساعة الواحدة، لجرس المزاد اليدوي يدق عند البيع . والدها الشيخ سايمون ديدالوس الاناني ، الداهية ، الذكي ، البخيل يأتي هناك وتحصل منه ديلي على شلن وبنسين . يتزامن هذا الحدث مع موكب نائب الملك الذي يبدأ في بارك غيت ، فينكس بارك ، في الضاحية الغربية لدبلن ويتجه نحو مركز المدينة ثم من هناك الى سانـد يماونت ليفتتح السوق الخيري . يمر الموكب عبر المدينة باسرها من الغرب الى الشرق .

بعد الساعة الثالثة تماماً، نجد تاجر الشاي توم كيرنان يتمشى سعيداً بصفقة حصل عليها . السيد كيرنان الذي وقف الى جانبه السيد بلوم في موكب التشييع بروتستانتي بدين مغرور .

من بين الشخصيات الصغرى في الكتاب يحظى تيار وعي كيرنان بمزيد من التفصيل هنا في القسم الثاني عشر . وفي القسم نفسه ، يلتقي سايمون ديدالوس في الشارع بكاهن هو الاب كاولي الذي تربطه به علاقة صداقة وثيقة .

يبحر منشور ايليا جنوب نهر الليفي خلف رصيف سيرجون روجرسون ويمر موكب خيالة نائب الملك الى جانب رصيف بمبروك . تفوت كيرنان رؤية الموكب . في القسم التالي وبعد دقائق من توقف بلوم ، يتوقف ستيفن هو الآخر قرب اكشاك بيع الكتب في بيدفورد رو . الاب كونمي الان يتمشى في قرية دوني كارني مرددا صلاة المساء . تتوقف عنده ديلي شقيقة ستيفن ذات الاكتاف العالية والثوب الرث . لقد اشترت كتابا تمهيديا لتعليم اللغة الفرنسية بواحد من البنسين اللذين اخذتهما من والدها .

ويبدو ان ستيفن المثالي ، رغم وعيه الدقيق لبؤس شقيقاته الاربع ، ينسى انه ما يزال يحمل ذهبا في جيبه ، وهوما تبقى من راتبه كمدرس . انه مستعد لتقديم هذا المبلغ بلا سبب عندما يسكر في فصل لاحق . ينتهي القسم بالتعبير عن اسفه لديلي وبتكرار حالة تأنيب الضمير التي سمعناها منه في الفصل الاول من الجزء الاول .

في القسم الرابع عشر، تطالعنا مرة اخرى تحية سايمون ديدالوس والاب كاولي ونجد محادثتهما مسجلة . يعاني الكاهن من مشاكل مالية مع الدائن (روبين ج . دود) ومع مالك عقاره . ثم يظهر (دولارد) المغني الهاوي الذي يحاول ان يساعد الاب كاولي في تجنب وكلاء مالك العقار والدائن .

يخطو السيد كاشل بويل اوكونور فيتزموريس تيسدال فاريل المعتوه هامساً وبعين براقة في شارع كيلدر؛ هذا هو الرجل الذي مر ببلوم اثناء حديثه مع السيدة برين . يشار للكاهن السيد لوف

الـذي تجـول في المستـودع ـ الكنيسة مع لامبرت واومولي بوصفه مالك دار الاب كاولي الذي اثار دعوة قضائية بشأن الايجار.

بعـد ذلـك يـناقش كننغهـام وباور (اللذين شاركا بتشييع جنازة ديغنـام) المبلغ الـذي من المقـرر تقديمه لا رملة ديغنام وهو الذي ساهم بلوم به بخمسـة شلنـات. يرد ذكـر الاب كونمي ثم نلتقي للمرة الاولى باثنتين من عاملات الحانة ـ الانستين كيندي وداوس اللتين ستأتيان لاحقاً في الفصل الثامن.

يمر نائب الملك الان من شارع البرلمان. وفي القسم الـسادس عشـر يلعب شقيق الـوطني الايـرلنـدي بارنـل الشطرنج في مقهى حيث يؤشـر له بك موليغـان الى هينـز طالب الفـوكلور القـادم من جامعة اوكسفورد. يناقش الاثنان موضوع ستيفن. يتزامن في هذا القسم المـلاح الاعـرج وهـو يدمدم باغنيته ويتأرجح على عكازتيه في شارع نلسون، والمنشور المجعد ايليا الذي يلتقي في الخليج بالسفينة العائدة للوطن روزيفين.

نرى في القسم السابع عشر مدرس اللغة الايطالية لستيفن وهو يتمشى وكـذلـك يفعـل السيـد فاريـل ذو الاسم الطويل. ولـسوف نلاحـظ حالاً بأن اشـد عوامل التزامن اهمية في الفصل بأكمله هو الشاب الاعمى، منغم البيانو الذي ساعده بلوم على عبور الشارع باتجاه الشرق حوالي الساعة الثانية.

يسيـر المعتـوه فاريـل غربـاً في شارع كليـر بينمـا يسير الشاب الاعمى شرقـاً في الشـارع نفسـه، دون ان يعلم بانه قد ترك شوكة التنغيم في فنـدق اورمـونـد. مقابل الفندق الواقع في رقم (8) من الشـارع، يقـع مكتب طبيب اسنان يدعى بلوم لايمت بصلة قربى لليوبولد بلوم، يشار له في وصف موكب التشييع، المجنون فاريل يصطدم بالجسد الغض للشاب الاعمى الذي يلعنه.

ويكـرس القسم الثـامن عشـر لبـاتـريـك ابن المـرحـوم الـسيد ديغنـام. الصبي البـالغ من العمر اثنا عشر ربيعاً تقريباً الذي يتوجه غربـاً في شارع ويكلو حامـلاً بضع شرائح من لحم الخنزير أرسل لجلبها. يتوانى باتريك في مسيره وينظر في واجهة محل الى صورة ملاكمين خائضـاً مؤخـراً مبـاراة في 21 مايس (مايو). في الفصل التـاسـع نجـد محـاكـاة تهكميـة مبهجـة لوصف صحفي لمبـاراة ملاكمـة: حيث يستمـر المعلق الـرياضي الممتاز في تغيير نعوته ـ وهو من اشد المقاطع مرحاً في هذا الكتاب الممتع ـ خروف دبلن المـدلـل، الـرقيب الاول، المـدفعي، الجنـدي، العبد الاسير، الجندي البريطاني، الدبلني، ملاكم بورتوبيلو.

في شارع غرافتـون، اشـد شوارع دبلن تألقـاً، يشـاهد ديغنام الابن زهـرة حمـراء في فم رجـل بديـع المـلابس ـ بليـزز بويـلان بالطبـع. قد يقـارن المـرء فكـرة الصبي عن والـده الميت بافكـار ستيفن في الفصل الاول عن والدته.

في القسم الاخيـر، يظهـر موكب نائب الملك جليـاً. ويعتبـر ظهوره اساساً في تركيز انتباه القاري، على اولئك جميعاً الذين كنا نتعقبهم في الاقسـام السـابقـة من هذا الفصـل اضـافة الى بضعة اشخاص اخرين ممن يحيون نائب الملك او يتجاهلون.

يظهـر كيـرنان، ريشي غولدنك، بنات حانة اورموند، سايمون ديدالوس الذي يحيي نائب الملك بخفض قبعته على نحو ذليل، غيـرتي مكـدويـل الـذي سنلتقي به في الفصـل العـاشـر على الصخـور، الكـاهن هيولوف، لينيهان ومكوي، نولان، روكفورد، فلن، موليغـان الشـاذ، هينز الوقور، جون بارنل الذي لايرفع نظره من رقعة الشطرنج، ديلي ديدالوس مع كتابها التمهيدي الفرنسي، السيـد منتـون بعينيـه الشبيهتين بالمحـار، السيـدة برين وزوجهـا وحملة الاعلانات المزدوجة.

بليـزز بويـلان بقبعتـه القشيـة ومـلابسـه الزرق وربطته النيلية الفـاتحـة وقـرنفلته الحمراء في فمه، في طريقه الى فندق اورموند ومن ثم الى شارع ايكلس يرمق السيـدات في العـربـة، ثم يحدق المعتـوه كاشـل بويـل اوكـونـور فيتـزموريس تيسديل فاريل بعينين براقتين صارمتين عبـر العـربـات بشخص ما في شبـاك القنصلية النمسـاويـة ـ الهنغـاريـة. كذلـك يظهـر هورن بلاور حارس كلية ترينتي الـذي يلتقيـه بلوم في طريقـه للحمـامـات، وبادي ديغنام الصغير، واثنان من جامعي الصدف، والميدانو ارتيفوني.

يمـر المـوكب المتجـه نحـو شارع لاور ماونت بمنغم البيـانـو الاعمى الذي مايزال متجهاً نحو الشرق ولكنه سيتذكر في لحظات شوكة التنغيم (الدوزنة) في اخر عمل قام به وسيعود غرباً في الحال باتجـاه فنـدق اورمـونـد. **في القـائمـة ايضـاً الرجل في المعطف المطري البني، جيمس جويس، سيد التزامن.**

يصـادف بلوم بويـلان ثلاث مرات خلال النهـار (في السـاعـة الحـادية عشرة صباحاً والثانية والرابعة بعد الظهر) في ثلاثة اماكن متفـرقـة، ولا يرى بويـلان في اي منهـا بلوم. المرة الاولى ـ التي يلتقيان فيها ـ في الجزء الثاني ـ الفصل الثالث في العربة المتجهة نحـو موكب التشييـع مع كننغهـام، باور، وسـايمون ديدالوس بعد الحادية عشرة بقليل، في الوقت ذاته الذي يرى فيه بلوم البطاقات الناصعة المبللة الخاصة بالاوبرا في لوحات الاعلان الخارجية.

يرى بويـلان خارجـا من باب مطعم يدعى مطعم ريـدبـانـك الخـاص بالسمـك بينمـا يحييـه الاخـرون، يتمعن بلوم في اظافر اصابعه. يلاحظ بويلان في موكب الجنازة لكنه لايلاحظ العربة.

المرة الثانية في الجزء الثاني ـ الفصل الخامس عندما يدخل بلوم الى شارع كيلدر في طريقه الى المكتبة الوطنيه بعد الساعة الثانية بعد الظهر بقليل وبعد ان يرى الشاب الاعمى متوجهاً الى شارع فريدريك «ربما الى بيانو اكاديمية ليفنستون للرقص» ـ حيث، ان كان الامر كذلك، لم ينس شوكته طالما اننا شاهدناه مايزال متوجهاً شرقاً في الفصل السابع.

يرى بلوم بويلان «قبعة قشية في ضوء الشمس. حذاء اصفر» ثم ينحرف الى اليمين الى متحف متصل بالمكتبة.

المرة الثالثة في الجزء الثاني ـ الفصل الثامن حيث تقع عندما يعبر بلوم رصيف اورموند (بعد عبور جسر اسكس من رصيف ولنغتون، من الضفة الشمالية الى الجنوبية لنهر ليفي) ليشتري دفتر ملاحظات من محل قرطاسية دالي؛ يلتفت فيرى بويلان في عربة ذات دولابين قادماً في الطريق نفسه الذي قدم منه بلوم. ولكي يلتقي بلينيهان لفترة وجيزة، يدخل بويلان حانة اورموند.

يقرر بلوم الدخول في غرفة الطعام مع ريشي غولدنغ الذي يلتقي به صدفة عند الباب يراقب بلوم بويلان من هناك. الوقت الان بضعة دقائق قبل الرابعة وبويلان يغادر حانة اورموند في الحال الى شارع اكلس.

الجزء الثاني ـ الفصل الثامن

الشخصيات في الفصل الثامن هي:

1 ـ في باحة الفندق وفي الحانة: عاملتا الحانة ـ ليديا داوس ذات الشعر البرونزي ومينا كنيدي ذات الشعر الذهبي؛ خادم الفندق، وهو شاب انيق يجلب لهم الشاي؛ سايمون ديدالوس والد ستيفن؛ محرر سباقات الخيل لينيهان الذي يأتي بعد لحظات لينتظر بويلان؛ بويلان نفسه في طريقه الى مولي؛ البدين بين دولارد والنحيف الاب كاولي اللذان ينضمان الى سايمون ديدالوس عند البيانو؛ السيد لدويل المحامي الذي يغازل الانسة داوس؛ توم كيرنان تاجر الشاي المغرور؛ والى ذلك ثمة سيدان مجهولان يحتسيان الجعة من الاسطوانات؛ واخيراً في نهاية الفصل منغم البيانو الاعمى الذي يعود ليأخذ شوكة التنغيم.

2 ـ في غرفة الطعام المجاورة، نجد النادل بات (الاصلع الاطرش)، بلوم، وريشي غولدنغ يسمعون الاغاني في الحانة بينما يلمح فتيات الحانة.

خلال الفصل الثامن نحس بثلاثة اشخاص قادمين، قبل ان يدخلوا فندق اورمون فعلاً: بلوم، بويلان والشاب الاعمى بحثاً عن شوكته الخاصة بالتنغيم.

نسمع نقرات عصاه المقتربة على الممشى الجانبي ـ فكرته المهيمنة ـ في وسط الفصل، ويمكن تعقب هذه النقرات هنا وهناك حيث تزداد في الصفحات التالية ـ نقرة، نقرة، نقرة، ثم تتكرر اربع نقرات.

شوكته المنغمة الموجودة على البيانو يلاحظها سايمون ديدالوس. نحس بقدومه من خلال واجهة محل دالي. ثم اخيراً «نقرة. شاب دخل قاعة اورموند الخالية.»

ان مسار الرواية لايولد الاحساس بأن بويلان وبلوم قادمان حسب وانما ذاهبان ايضاً بعد ان يتحدث عن الخيل مع لينيهان، ويشرب ببطء كأس جن ذي نكهة برقوق، ويراقب الانسة الخجول داوس تقلد ساعة دقاقة بقرع مشد جواربها بفخذها، يغادر وقد زاد شوقه متوجهاً الى مولي ولكن مع لينيهان الذي يشرع بالمغادرة معه ليحدثه عن توم روكفورد.

وبينما يستمر الشاربون في الحانة والاكلون في المطعم، نحس بعربته ذات الدولابين المغطاة تتراجع، وذلك من خلال بلوم والمؤلف، ويشار لتقدمه في عربته الجوتنغ (ذات الدولابين والمقعدين الجانبيين) التي تدعى ايضاً بالعربة المرحة باتجاه شارع اكلس ايضاً بعبارات مثل «عربة جنغل رنين رحلت» و «جنغل رحلت على امتداد الارصفة. تمدد بويلان فوق دواليب مقيدة» و «الى جانب عزاب يمشي بليزز بويلان الهوينى في رحلة متعته، اعزب، في الشمس، في الحر، ردف فرس تلتمع في الجنب، مع ضربة السوط، على العجلات المقيدة: تمدد جالساً بدفء، توق بويلان، متشوق جسور» و «الى جانب صخرة اناناس غراهام ليمون وفيل الفيري تهادت عربة الجنغل» متحركة بسرعة ابطأ مما يدور في ذهن بلوم «فأن عربة الجنغل مرت كما قلنا قبل قليل، بنصب سير جون غربي هوراشيون، نلسون وحيد اليد، الكاهن يثوبالد ماثيو، هرولة في الحر، في جلسة حارة. صعدت الفرس ببطء على التل عند روتوندا قرب ساحة رتلاند. شديدة البطء بالنسبة لبويلان، بليزز بويلان، بويلان الشوق الشديد، تهادت الفرس» ثم «عربة الجنغل تدخل شارع دورسيت»، ثم تقترب «عربة اجرة، رقم ثلاثمائة واربعة وعشرون، السائق بارتون جيمس المقيم في رقم 1 شارع هارموني، في دوني بروك، فيها جلس سيد شاب اشقر يرتدي بأناقة بدلة صوفية زرقاء خياطة جورج روبرت ميزياش، رصيف ايدن، ويرتدي قبعة قش انيقة اشتراها من جون بلا ستو، بائع القبعات، محله رقم 1 شارع برونزويك. اه؟ هذه هي عربة الجنغل التي كانت تعدو وتعدو.

عند محل دلوغاش بائع لحم الخنزير ذي انابيب اجنداث اللماعة، مرت الفرس ذات الكفلين الوسيمين»

تفرض عربة الجنغل نفسها على تيار التفكر لدى بلوم حتى اثناء كتابته رسالة جوابية الى مارثا في الفندق: «عربة الجنغل، هل لديك ال؟» الكلمة الناقصة هنا هي بالطبع بوق (العربة المنبه)، اذ ان بلوم يتابع ذهنيا مسار بويلان. غير ان بويلان، حسب مخيلة بلوم المحمومه، يصل ويمارس الحب مع مولي باسرع مما يحصل فعلياً. وبينما يصغي بلوم للموسيقى في الحانة ولحديث ريتشي غولدنغ، يهيم تفكيره: «شعرها المتموووووووج يفقد نسقه» - يعني ان في ذهن بلوم المتسرع فقد شعرها نسقه وبات غير ممشط على يد حبيبها.

من الناحية الفعلية، لم يكن بويلان عند هذه النقطة قد تجاوز شارع دورسيت.

اخيراً يصل بويلان: «خبب هزة تهادت وقفت. الحذاء الانيق. لبويلان الانيق جوارب زرق سماوية ساعات زرق سماوية جاءت خفيفة الى الارض. . . .

واحدة دقت على باب، واحدة بضربة عنيفة، هل قرع بول دي كول بمقرعة عالية ضخمة، بديك صقر الكرا كارا كارا ديك ديك».

اغنيتان تنشدان في الحانة. في الاولى يغني سايمون ديدالوس المغني المدهش اغنية ليونيل من (ضاع كل شيء الان) الاوبرا الفرنسية مارثا للمؤلف الالماني مون فلوتو عام 1847. (ضاع كل شيء الان) تحاكي بدقة مشاعر بلوم تجاه زوجته. في المطعم المجاور يكتب بلوم رسالة لمراسلته الغامضة مارثا كليفورد بتعابير خجولة كتلك التي تستعملها معه مرفقاً معها امرأ بصرف مبلغ قليل. ثم يغني (بين دولارد) اهزوجة (الصبي حليق الرأس) التي تبدأ عندما نتبين الاغنية:

في وقت مبكر مبكر من الربيع
صفير الطيور وغناؤها بديع
تغير انغامها من شجرة لأخرى

وكانت اغنيتها ايرلندا القديمة حرة.

حليقو الشعر هم الثوار الايرلنديون لعام 1798 الذين حلقوا شعورهم تضامناً مع الثورة الفرنسية). يغادر بلوم فندق اورموند قبل ان ينتهي الغناء، متوجهاً الى اقرب مكتب بريد ثم الى حانة حيث وافق على اللقاء بمارتن كننغهام وجاك باور. تأخذ معدته بالقرقرة. غازي ذلك العصير: ويمسك المعدة ايضاً.»

يلاحظ على الرصيف عاهراًيعرفها، ترتدي قبعة قش سوداء اشبه بقبعات البحارة، فيتجنبها. (في تلك الليلة ستطل العاهر قليلاً على ملجأ سائق العربة) مرة اخرى تقرقر بطنه.

هذه القرقرات تتزامن مع النقاش الذي يجري في الحانة التي غادرها حتى يختلط النقاش الوطني مع معدة بلوم. وبينما ينظر بلوم الى صورة الوطني الايرلندي روبرت ايميت في شباك ليونيل ماركس يبدأ الرجال الموجودون في الحانة يتحدثون عنه ويشربون نخب ايميت في الوقت نفسه الذي يصل فيه الشاب الاعمى، ويرددون: «الرجال الحقيقيون يحبونكم رجالاً» وذلك من قصيدة «ذكرى الميت» لجون كيلز انغرام (1843). العبارات المنصصة ضمن الاقتباس التالي من الكتاب المرافقة لمعاناة بلوم الداخلية تمثل اخر كلمات ايميت التي يراها بلوم تحت الصورة:

«بلوم البحر بلوم الزيت لاحظ الكلمات الاخيرة بنعومة. وعندما تأخذ بلادي مكانها بين».

بررر بررر
لابد ان تكون كلمة وعرة (بررررر)
ايف. او. ابرر برر

«امم الارض». ليس ثمة احد الى الخلف. لقد مرت. «وانذاك وليس حتى انذاك». عربة ترام. كرانـدكر انكران آت - صوت العربة - اني متأكد انه البرغند. نعم واحد، اثنان. دع رثائي كاراااا. «يكتب. لقد»
ب ب رر ب ف ف رر ب ب ف ف ف
وانتهت»

ان لدى جويس، رغم كل ما اوتي من نبوغ، ميل شد يدلما هو مقرف، ومما يكشف عن ذلك اختتامه لفصل زاخر بالموسيقى والعواطف الوطنية واغنية القلق العميق بـ (قرقرة امعاء) تجمع بين اخر كلمة للوطني الايرلندي ايميت وهمسة رضى يطبقها بلوم «أنتهيت».

الجزء الثاني - الفصل التاسع

يلتقي الراوية المجهول، جابي الديون، بعد ان يتسكع مع العجوز (تروي) من شرطة متروبوليتان دبلن يلتقي بصديق اخر جوهينز، الصحفي الذي يسجل اسماء الحاضرين في موكب تشييع ديغنام ثم يدخل الاثنان حانة بارني كيرنان.

هناك نجد وغد الفصل، «مواطن» كما يدعى. المواطن هناك

مع كلب قذر شرير يدعى غاري أوين يعود الى والد زوجته العجوز غيلتراب. غيلتراب هذا هو جد غيرتي مكدويل لجهة امها، وهي

السيدة الشابة الرئيسة في الفصل المقبل. حيث تفكر بكلب جدها اللطيف. ومن ذلك، يبدو ان المواطن هو والد غيرتي مكدويل في الفصل السابق، تنقطع رؤيتها لموكب نائب الملك بفعل عربة ترام مارة اثناء ما كانت تحمل البريد من مكتبه. (كان يعمل بتجارة الفلين والمشمع).

في الفصل اللاحق، نكتشف بأن والدها، السكير، لم يستطع حضور موكب تشييع جنازة ديغنام بسبب داء النقرس. وقت هذا الفصل هو الساعة الخامسة وعلينا ان نفترض ان نقرس المواطن مكدويل لايمنعه من المشي بصورة عرجاء الى حانته المفضلة حيث ينضم اليه الجابي والصحفي في الحانة حيث يقدم لهما تيري نادل الحانة ثلاثة كؤوس من الجعة.

ثم يأتي زبون اخر الف بيرغان، الذي يكتشف أن بوب دوران يشخر في زاوية اخرى. يتحدثان عن الراحل ديغنام ويبرز بيرغن شيئاً طريفاً، عريضة من رجل المشنقة الى شريف المدينة. هنا يأتي بلوم الى الحانة ليبحث عن مارتن كننغهام. ثم تدخل شخصيتان اخريان جاك امولي الذي التقينا به في مكتب الجريدة وفي مستودع لامبرت، ونيد لامبرت نفسه. يلحق بهما جون وايز نولان والمحرر الرياضي لينيهان وقد اصابته الخيبة بعد ان خسر الحصان سكيبتر.

يذهب بلوم الى البناية خلف الزاوية ليرى ما اذا كان كننغهام هناك، وقبل ان يرجع يظهر مارتن كننغهام في الحانة بصحبة جاك باور. يعود بلوم الى الحانة وينطلق الثلاثة من هناك، من شمال غرب دبلن في عربة بأتجاه مسكن ديغنام في نهاية الطرف الجنوب الشرقي من الخليج. زيارتهم لارملة ديغنام وحديثهم عن تركة ديغنام الخاصة بالتأمين كلاهما يغيبان عن وعي بلوم.

افكار هذا الفصل تتطور في الحانة قبل ان يغادر بلوم. وتتألف من فكرة سباق كأس اسكوت الذهبي للخيل، نقاش عن الوطنية يتسم بالتعصب يتحول الى شجار صاحب رغم محاولات بلوم اليائسة لادارته بطريقة عقلانية وانسانية.

لهجة محاكاة وتهكم غروتسكي من اعمال اسطورية تسري خلال الفصل وتنتهي بالمواطن يقذف صفيحة كعك فارغة على العربة المتراجعة.

الجزء الثاني ـ الفصل العاشر

الوقت: بين «الشجار مع ساكن الكهف الفظ» في حانة كيرنان حوالي الساعة الخامسة مساء والفصل العاشر الحالي هناك فترة زمنية خالية تتألف من ركوب العربة ثم زيارة دار العزاء لارملة ديغنام في شرق دبلن ليس بعيداً عن ساند يماونت، غير انه ليس ثمة وصف لهذه الزيارة. وعندما تستأنف الحركة في الفصل العاشر يكون الوقت وقت الغروب حوالي الساعة الثامنة مساء.

المكان: ساحل ساند يماونت، خليج دبلن، جنوب شرقي دبلن حيث تمشى ستيفن في الصباح بجوار كنيسة نجمة البحر.

الشخصيات: ثلاث فتيات جالسات على الصخور: اثنتان منهما يسميان حالاً. سيسي كيفري «شابة محبوبة لم تأخذ نفس الحياة قط الا وضحكة في عينيها الغجريتين وكلمة مرحة على شفتيها الحمراوين الكرزيتين، فتاة محبوبة للغاية».

الاسلوب: **محاكاة مقصودة للمجلات النسائية وللنثر التجاري الانكليزي**.

ايدي بوردمان صغيرة وقصيرة النظر. الفتاة الثالثة، بطلة الفصل، تسمى في صفحته الثالثة ـ «ولكن من هي غيرتي؟» نعلم هنا ان غيرتي مكدويل الجالسة قرب رفيقتيها قد تاهت في التفكير، «كانت والحق يقال، من الجمال كنموذج للفتيات الايرلنديات الانيقات مايتمنى المرء ان يرى» محاكاة جميلة لانماط الوصف العادي. مع سيسي كيفري كان شقيقاها الصغيران تومي وجاكي التوأم «لم يبلغا الرابعة بعد» شعرهما مجعد بالطبع، وايدي بوردمان معها شقيقها الرضيع في عربة صغيرة.

غير ان ثمة شخصاً اخر كان يجلس على بعض الصخور المقابلة. في الصفحتين الثالثة والثامنة من الفصل يرد ذكره لكنه لايعرف الا لاحقاً كونه ليوبولد بلوم.

الحركة: يصعب عزل حركة الفصل عما تميز به من اسلوب خاص. وجواباً عن سؤال بسيط عما يحدث في هذا الفصل، بوسعنا الاجابة ببساطة: الصبيان الصغيران يلعبان ويتشاجران ثم يلعبان ثانية، الطفل الصغير يغرغر ثم يصعق، سيسي وايدي تعنيان باشقائهما، غيرتي تعلل نفسها بالاماني، اصوات تصدح في الكنيسة الشفافة القريبة، يظهر الشفق، تبدأ الالعاب النارية في السوق الخيري (الذي يتوجه اليه نائب الملك)، سيسي وايدي يتوجهان مع من بعهدتهما منحدرتين مع الساحل ليشاهدا العرض فوق البيوت من بعيد.

لكن غيرتي لاتتبعهم مباشرة: لو استطاعت ان تركض كالخيل لاستطاعت ان تجس وترى حيث جست.

كان بلوم جالساً على صخرة مقابلة محدقاً بغيرتي التي، رغم ما اتسمت به من خجل كفتاة، لاحظت ما وراء نظرات بلوم فتنحني الى الوراء في عرض وقح لمشدات جواربها بينما «كانت كتنهيدة اواه! وصاح الكل اواه! اواه! في نشوة، واندفع منها سيل من خيوط الشعر الذهبي وسفحت وآه! كانت نجوماً ندية خضر ساقطة مع ذهبي، اواه ما اجملها! اواه ما اطراها ما احلاها، ما أطراها!»

تنهض غيرتي بعدها وتسير ببطء مبتعدة على الساحل. «سارت بطريقة أنوف دالة عليها ولكن بتأن وببطء لان، لان غيرتي مكدويل كانت...

حذاء مشدود؟ كلا. عرجاء! اواه! راقبها السيد بلوم وهي تعرج بعيداً. الفتاة المسكينة!»

الاسلوب: يتألف الفصل من قسمين مختلفين تماماً في التكنيك. اولاً اثناء وجود الفتيات الثلاث على الشاطئ، جالسات على الصخور ثمة في وضعهم ومن بعهدتهم محاكاة معززة لمجلة نسائية او لنثر روائي بكل القوالب المكررة والتأنق الكاذب لذلك النوع. ثم يأتي القسم الثاني عندما يتسلم زمام الامور تيار الوعي لدى السيد بلوم، وفي سياقه الحاد المألوف يظهر مزيج من الانطباعات والاستذكارات حتى نهاية الفصل.

المحاكاة زاخرة بما يبعث على سرور مدهش من قوالب (9) تفاهات العيش المترف والشعر الزائف. «مساء يوم صيفي، اخذ يلف العالم في حضنه الغريب.... الألق الاخير ليوم سريع الزوال، تباطأ على نحو محبب فوق البحر والساحل... و، اخيراً وليس اخراً، على...

كانت الفتيات الصديقات الثلاث جالسات على الصخور للتمتع بمشهد المساء وكان الهواء طرياً لكنه ليس شديد البرودة... غالباً ماراودتهم الرغبة في المجيء هناك الى ذلك الركن المنعزل المفضل ليتبادلوا حديثاً دافئاً حميماً بجانب الامواج المتلألئة وليناقشوا قضايا نسائية.»

البناء نفسه قديم وممل: «فقد كان تومي وجاكي كافري توأمين، لم يكادا يبلغا الرابعة من العمر، وكانا شديدي الجلبة وبعض الاحيان مدللين لكنهما يمتلكان وجهين متألقين فرحين وطرقاً محببة. كانا يلعبان بالرمل بمسحاتيهما ودلويهما ويبنيان قلاعاً كما يفعل الاطفال، او يلعبان بكرتهما الملونة الكبيرة مسرورين طوال اليوم».

كان الطفل الصغير بالطبع ممتلئاً و «ذلك الشاب كان يضحك بغبطة واعتدال». لم يضحك حسب، وانما ضحك باعتدال - اي **مكر وتظاهر بالخفر هذا كله؟ عدد من هذه القوالب المتأنقة المجمعة عن قصد تظهر في كل صفحة من الصفحات العشرين من هذا القسم من الفصل.**

عندما نقول قالب مكرر، عبارة متأنقة زائفة مبتذلة، وهلم جرا. نعني، بين اشياء اخرى، ان العبارة المستخدمة للمرة الاولى في الادب تكون اصيلة وذات معنى مفعم بالحيوية. وتصبح مبتذلة لكثرة استخدامها حيث ان معناها كان في البداية مشرقاً ونقياً وجذاباً. ولذلك فأن العبارة التي استخدمت مرات ومرات اصبحت قالباً نمطياً مكرراً. ولذلك يمكن تعريف القوالب المكرورة بانها نتف من نثرميت ومن شعر متعفن.

ان لهذه المحاكاة ما يقطعها. **ما يفعله جويس هنا هو ان يمنح بعض هذه المادة الميتة والمتعفنة القدرة على الكشف هنا وهناك عن مصدرها الحي وطراوتها الاولى.** هنا وهناك الشعر ما يزال حياً. فوصف الصلاة في الكنيسة، كما يمر شفافاً في وعي غيرتي، يتصف بجمال حقيقي وسحر نير مؤثر. ويسري الامر نفسه على رقة الشفق، وبالطبع فأن وصف الالعاب النارية - المقطع الذي يبلغ فيه هذا التكنيك الذروة هو المقتبس اعلاه - رقيق وجميل فعلاً: **انها طراوة الشعر التي ماتزال فينا قبل ان تصبح قالباً مكرراً.**

ان جويس يقدم شيئاً اشد حذقاً حتى مما تقدم. ستلاحظون عندما يبدأ تيار الوعي المتدفق لدى غيرتي مساره، ان تفكيرها يركز كثيراً على كرامة وجودها وعلى ملابسها المعبرة عن ذوق جميل، حيث انها من المناصرين للازياء التي تقدمها مجلات (جميلة المرأة) و (السيدة المصورة): **«قميص متقن ازرق مكهرب، ملون ذاتياً باصباغ داكنة (لان مجلة السيدة المصورة كانت تتوقع ان الازرق المكهرب سيلبس)، مع فتحة 7 الى المفرق والجيب المنديلي (الذي كانت تضع فيه قطعة من صوف القطن المعطرة بعطرها المفضل لان المنديل كان يشوه لبس الثوب) وتنورة زرقاء** قياس ثلاثة ارباع قصت لتتسع لميلان قد اضفى سعة على شكلها الاهيف النحيف» الخ.

ولكننا عندما نلاحظ مع بلوم بأن الفتاة المسكينة عرجاء، تأخذ قوالب تفكيرها ظلاً مثيراً للشفقة وبكلمة اخرى، **فأن جويس يتمكن من بناء شيء حقيقي - الاشفاق الاسى، العاطفة - من صيغ ميتة يحاكيها.**

يتمادى جويس اكثر. بينما تتهادى المحاكاة عبر مسارها

الجميل، يقود الكاتب تفكير غيرتي بلمحة شيطانية مرحة الى عدد من الموضوعات المتعلقة بمسائل فسيولوجية لايمكن ان يشار اليها في رواية قصيرة مثل تلك التي تسري في وعي غيرتي: «قوامها نحيف وأهيف تميل الى الرقة الشديدة غير ان بلورات الحديد التي اعتادت ان تأخذها مؤخراً قد عادت اليها بفوائد جمة تفوق الامراض النسائية للارملة ويلش، وكانت افضل بكثير من تلك الافرازات التي كانت تأخذها ومن ذلك الاحساس بالتعب».

«حكاية الحزن الملازمة . . . المكتوبة على وجهه» تحضر رؤية رومانسية في ذهنها: «هنا ذلك الذي طالما حلمت به . انه هو الذي يهم، وقد علت الغبطة وجهها لانها قد ارادته لانها شعرت بالسليقة بانه لانظير له . لقد وثب قلبها اليه، الزوج الحلم، لانها كانت تعلم في الحال انه هو. لو انه تألم وعانى من ذنب ارتكبه اخرون وحتى، حتى لو انه هو نفسه مذنب، رجل شرير فأنها لن تهتم . حتى لو كان بروتستانتياً او منهجياً (ميثودياً) فسيكون بوسعها ان تهديه الى مذهبها بسهولة لو انه احبها حقاً . . ربما سيحضنها برفق، مثل رجل حقيقي ويعصر جسدها الغض الى جسده ويحبها فتاته ملكه كلها وحدها . »

ان هذه الرؤية الرومانسية (التي تتوفر الرواية على الكثير منها) تستمر ببساطة بالغة في ذهنها سوية مع بعض الافكار الواقعية عن السادة الوقحين .

«حركة وارتعاشة في يديه ووجهه . انحنت بعيداً الى الوراء لتتبين مكان الالعاب النارية فامسكت ركبتها بيديها لئلا تقع الى الخلف بينما تستكشف ولم يكن ثمة من يرى غيره وغيرها عندما، كشفت كلياً عن ساقيها اللذين رسما برشاقة وجمال، زاد طري ومتورد على نحو مبهج ويبدو انها كانت تسمع خفقات قلبه، والصوت الاجش لتنفسه، لانها كانت تعرف بعاطفة رجال من امثاله، من ذوي الدم الحار، لان بيرثا سبل اخبرتها ذات مرة بصورة سرية للغاية وجعلتها تقسم انها لن تبوح بذلك، بشيء حول السيد الذي كان يقيم معهم بعيداً عن هيئة المقاطعات المزدحمة، بأن كان يحتفظ بصور اقتطعها من صحف لراقصات ولاعبي كرة قدم، وقالت انه اعتاد ان يفعل شيئاً لا يمكن ان تعتبره جيداً، شيئاً ما في الفراش .

لكن هذا يختلف كلياً عن شيء مثل ذلك لانه ثمة اختلاف كلي حيث كان بوسعها ان تحس بانه يقرب وجهها الى وجهه وباللمسة الحارة السريعة الاولى لشفتيه الوسيمتين . والى ذلك كان هناك صفح طالما انك لم تفعلي الشيء الاخر قبل الزواج» .

ليس ثمة حاجة للاسهاب في الحديث عن تيار التفكير لدى بلوم . لعلكم تلاحظون الوضع النفسي - حب من بعد (ازهرار) . **وتلاحظون التضاد الاسلوبي بين صيرورة تفكير بلوم وانطباعاته واستذكاراته وانفعالاته وبين المحاكاة الشديدة لادب المجلات النسائية في القسم الاول من الفصل** . ان افكاره الهائمة كالخفاش ترتعش وتتعرج اثناء الشفق .

يواجهنا، بالطبع، على الدوام، تفكيره ببويلان ومولي وثمة اشارة مبكرة لاول معجب بمولي في جبل طارق، الضابط مولفي الذي قبلها تحت الحائط المراكشي بجانب الحدائق، عندما كانت في الخامسة عشرة من العمر .

كذلك نلاحظ بغصة من العاطفة بأن بلوم يرى مع ذلك باعة الصحف في الشارع قرب نصب نلسون في الفصل الخاص بمكتب الصحيفة، الذي كانوا يقلدونه في حشيته .

ان تعريف بلوم ذا القيمة الفنية العالية للخفاشة «مثل رجل صغير بعباءة ويدين صغيرتين» تعريف ساحر للغاية . وتراود بلوم فكرة عن الشمس تتسم بالمستوى الفني الساحر ذاته: «حدق بالشمس، على سبيل المثال، مثل صقر ثم انظر الى حذاء ترى لطخة نقطة صفراء . انها تريد ان تطبع علامتها التجارية على كل شيء . » لعل هذا المستوى الجيد اشبه بمستوى ستيفن . ثمة مسحة فنان لدى العجوز بلوم .

ينتهي الفصل ببلوم يحاول تمضية الوقت لبضع لحظات، والساعة على رف موقد بيت الكاهن المجاور (الصلاة في الكنيسة قد انتهت الان) تعلن بصوت الوقواق مأساة بلوم، زوج الفاسقة . **كان امرأ غريباً بالنسبة له ان تتوقف ساعته عند الساعة الرابعة والنصف** .

الجزء الثاني ـ الفصل الحادي عشر

الوقت: حوالي الساعة العاشرة مساء

المكان: السطر الاول يعني باللغة ايرلندية، دعنا نذهب جنوباً «جنوب نهر ليفي الى شارع هولس» ومن هناك يتجول بلوم . وفي المقطع الثاني، تشير التورية اللفظية في كلمة هورهورن الى رئيس مستشفى الولادة في شارع هولس، سير اندروهورن وهو شخص حقيقي .

وفي المقطع التالي نسمع في «هوبسا ولد ولد» ممرضة قابلة عمومية ترفع طفلاً ما ولد تواً . يأتي بلوم الى المستشفى لزيارة السيدة بيورفوي وهي تمر بمخاض الولادة (طفلها يولد في مسار الفصل) . لا يتمكن بلوم من رؤيتها فيتناول بدلاً من ذلك الجعة

وسمك السردين في مطعم المستشفى .

الشخصيات : الممرضة كالان التي يتحدث بلوم اليها ، الطبيب المقيم ديكسون الذي عالج بلوم مرة من لسعة نحلة . الان ، انسجاماً مع النبرة الملحمية الغروتسكية للفصل تتضخم النحلة الى تنين مرعب . هناك أيضاً العديد من طلبة الطب : فنسنت لنش الذي نراه نحن والاب كونمي حوالي الساعة الثالثة بصحبة فتاة في الحقل بالضاحية ، على طاولة ينضم اليها بلوم .

بعد برهة يظهر بك موليغان مع صديقه اليك بانون مصدر البطاقة البريدية في الفصل الاول الذي اجتذبته ميلي ابنة بلوم في مولينغار .

الحركة : يغادر ديكسون الفريق ليزور السيدة بيورفوي يجلس البقية ويشربون . «مشهد شجاع حقاً ذلك الذي قدمته . كان كروترز هناك اسفل الطاولة بزيه الجبلي ، وجهه يتألق بفعل الاجواء الحادة لمل غالوي . وهناك ايضاً مقابلة لنشر الذي حملت بشرته وصمات سقوط خلقي مبكر وقلة حكمة . الى جانب السكوتلندي المكان الخاص لكاستيلو الشاذ بينما جلس الى جانبه بحالة من الرقاد والتبلد الشكل القرفصائي لمادن .

كان كرسي الطبيب المقيم فارغاً امام الموقد ولكن الى جانبيه كان شكل بانون بعدته الخاصة بالمستكشفين : السروال الصوفي القصير وبحذائه الثقيل ذي الجلد البقري المملح يتناقض بحدة مع الاناقة الرائعة والسلوك المتمدين لمالاشي رولاند سنت جون موليغان .

واخيراً عند رأس الطاولة ، كان الشاعر الشاب الذي فر من مشاق التعليم والطبيعة التفتيشية للجو المخمور للمناقشة السقراطية ، بينما الى اليمين والشمال جلس المتكهن ذرب اللسان عائداً للتو من مضمار السباق (لينيهان) والجوالة اليقظ (بلوم) ملوث بغبار السفر والمقارعة وملطخ بوحل عار لا يمحى ، غير انه ثمة اغواء او خطر أو تهديد او اذلال ليس بقادر على ان يزيل ، امد الدهر ، من قلبه الصامد والثابت ، تلك الوسامة الشهوانية التي رسمها القلم الملهم للافاييت (المصور الذي اخذ صور مولي)

يولد طفل السيدة بيورفوي . يقترح ستيفن ان يذهبوا جميعاً الى حانة تدعى بيركس . يخرج الكاتب حالة الجلبة في الحانة بصورة اجدها تعكس الاسلوب الغروتسكي المفخم المتقطع المقلد والمتلاعب بالكلمات والخاص برواية الكاتب الاخرى والاخيرة (يقظة فنيغانز) 1939 وهي من اشد الاعمال الادبية اخفاقاً .

الاسلوب : لنقتبس من كتاب (الرحالة الخرافي) لريجارد كين : «ان اسلوب هذا الفصل هو سلسلة من اعمال المحاكاة للنثر الانكليزي ابتداء من النثر الانكلو سكسوني حتى اللهجة الدارجة الحديثة . . .

وفي ضوء قيمتها ادرج فيما يأتي قائمة لاكثر اعمال المحاكاة اهمية التي امكن تحديدها : النثر الانكلوسكسوني ، منديفيو ، مالوري ، النثر الاليزابيثي ، براون ، بنين ، بيبيس ، ستيرن ، الرواية القوطية ، تشارلس لامب ، كولرج ، ماكولي ، ديكنز (من اكثر الاعمال نجاحاً) ، نيومان ، رسكن ، كارلايل ، اللهجة الدارجة الحديثة ، الخطابة الانجيلية .

عندما يشرب طالب الطب ليشرب على حساب ستيفن ، يدخل النثر في سياق مضطرب من الاصوات المتقطعة والاصداء وانصاف كلمات . . . وليد ذهول الثمالة» .

الجزء الثاني ـ الفصل الثاني عشر

لا اعرف معلقاً قد تفهم بدقة هذا الفصل . انني ارفض ، بالطبع ، التفسير التحليلي ـ النفسي بصورة كلية وقاطعة ، اذ انني لا انتمي للمذهب الفرويدي لخرافاته المستعارة ومظلاته الرثة واساليبه الملتوية .

ان نعتبر هذا الفصل بمثابة ارتكاس لاثار السكر والشهوة على شعور بلوم الباطني امر مستحيل للاسباب الآتية :

1 ـ ان بلوم صاح تماماً والان يبدو معتلاً .

2 ـ ليس بوسع بلوم ان يعرف عدد الاحداث والشخصيات والحقائق التي تظهر كرؤى في هذا الفصل .

واعتزم اعتبار هذا الفصل الثاني عشر بمثابة هلوسة من جانب الكاتب او تخريف ممتع لافكاره السابقة .

الكتاب نفسه حالم وحافل بالرؤى ، وهذا الفصل هو محض مبالغة ، تطور كابوسي لشخصياته وموضوعاته وافكاره .

الوقت : **بين الحادية عشرة ومنتصف الليل**

المكان : **نايتاون تبدأ عند مدخل شارع مابوت شرقي دبلن ، شمال نهر ليفي قرب الصخور على بعد ميل واحد فقط غرب شارع اكلس .**

الاسلوب : **كوميديا كابوسية مروعة مع تنويه ضمني بفضل الرؤى التي ضمها الى احد اعمال فلوبير (اغراءات القديس**

انطوني) التي كتبت قبل عمل جويس بخمسين سنة .
الحركة : يمكن تجزئة الحركة الى خمسة مشاهد .
المشهد الاول : الشخصيات الرئيسة : جنديان انكليزيان ، كار وكومتون الذي سيهاجم ستيفن لاحقاً في الفصل الخامس . وثمة عابرة سبيل تمثل الفتاة البريئة سيسي كليفورد في الفصل العاشر من هذا الجزء ، وهناك ايضاً ستيفن وصديقه وطالب الطب لنش . الجنديان يحاصران ستيفن بالاسئلة : «افسحوا الطريق للكاهن» «اي ، كاهن!» يظهر ستيفن وكانه كاهن وهو يرتدي السواد حداداً على عائلته . (ستيفن وبلوم كلاهما يرتدي السواد .)

عاهر اخرىٰ تشبه ايدي بورد مان . يظهر كذلك توأم كافري : غلمان شوارع . اطياف تشبه التوأم ، تتسلق مصابيح الشوارع .

ومما تجدر ملاحظته هو ان تواصلات التفكير لا تقع في ذهن بلوم الذي سبق ان لاحظ سيسي وايدي على الساحل الذي يغيب عن هذا المشهد الاول ، بينما لايعرف ستيفن الحاضر في المشهد اي شيء عن سيسي وايدي .

الحدث الحقيقي الوحيد في هذا المشهد الاول هو توجه ستيفن ولنش الى بيت الدعارة في نايتاون ، بعد ان تفرق الاخرون وبضمنهم بك موليغان .

المشهد الثاني : يظهر بلوم على مسرح يمثل شارعاً مائلاً ذا اضوية مائلة ، انه قلق بشأن ستيفن ويتعقبه . بداية المشهد وصف للمدخل الحقيقي : يشتري بلوم وهو يلهث جراء الركض خلف ستيفن ، قدم خنزير وكراع خروف من القصاب او توسن وتكاد تصدمه عربة مارة . ثم يظهر والداه الراحلان ـ هذه هلوسة الكاتب وبلوم على حد سواء .

تظهر في هذا المشهد عدة نساء يعرفهن بلوم مثل مولي والسيدة برين وغيرتي الى جانب حساء الليمون وطيور النورس وشخصيات اخرىٰ عرضية بضمنها بوفوي مؤلف القصة في مجلة تيتبتس . هناك كذلك تنويهات دينية .

ولسوف يتذكر المرء ان والد بلوم يهودي هنغاري تحول الى بروتستانتي وامه ايرلندية وبلوم الذي ولد بروتستانتياً قد تم تعميده كاثوليكياً

المشهد الثالث : يصل بلوم بيت الدعارة . زو ، العاهر الشابة ، تلقاه بقميص داخلي ازرق عند الباب في شارع لاورتا يرون ، وهي اشارة لم تعد موجودة . وفي سياق هلوسة الكاتب يتوج سكان دبلن ، في الحال ، بلوم اعظم اصلاحي العالم (تلميحة لاهتمام بلوم بمختلف الاصلاحات المدنية) حيث يشرح لهم خططه من اجل الانبعاث الاجتماعي ، لكنه بعد ذلك يدان بوصفه فاسقاً شريراً ثم يوصم في النهاية بأنه انثىٰ . يقرأ الدكتور دكسون (الطبيب المقيم في مستشفىٰ الولادة) اللائحة الصحية لبلوم : «البروفيسور بلوم هو نموذج مكتمل للرجل الانثوي . طبيعته الاخلاقية بسيطة ومحببة . الكثيرون قد وجدوه رجلاً لطيفاً ، شخصاً لطيفاً . وعلى العموم . فهو ظريف ، وخجول رغم انه ليس خامل الذهن بالمعنى الطبي . لقد كتب رسالة جميلة حقاً ، مقيدة بحد ذاتها ، الى مبشر جمعية الحماية للكهنة الاصلاحيين توضح كل شيء . أنه عملياً ممسك عن المسكرات تماماً وبوسعي ان اؤكد انه ينام على مهاد من قش ويأكل ابسط انواع الغذاء ، بزاليا مجففة باردة ويرتدي قميصاً خشن الملمس شتاء وصيفاً وينتقد نفسه بقسوة كل يوم سبت . وكان ، كما علمت في وقت ما حدثاً جانحاً من الطراز الاول في اصلاحية غلينكوي . ويشير تقرير اخر الى انه كان قد ولد بعد وفاة ابيه . انني انا شدكم العفو باسم اقدس كلمة طولبت اجهزتنا الصوتية بنطقها . انه على وشك الولادة .
(حالة عامة من الهياج والشفقة . نساء يغمى عليهن . غني اميركي يقدم مجموعة ملابس نسائية لبلوم . »

وفي نهاية المشهد ، يتعقب بلوم في واقع الكتاب (العاهر) زو في المبغىٰ بحثاً عن ستيفن . لقد تبينا الان كيف تعمل آلية الفصل . حادثة واقعية تفصيلية تنبثق هنا او هناك الى الحياة المسهبة ، تنويه يبدأ بالظهور بحد ذاته . لذلك فأن المناقشة (الواقعية) عند باب المبغىٰ بين زو وبلوم تنقطع لادخال فكرة بروز بلوم وسقوطه قبل دخوله البيت .

المشهد الرابع : في المبغىٰ ، يلتقي بلوم بستيفن ولنش ، تظهر رؤىٰ مختلفة . استذكر المؤلف صورة ليوبولد فيراج جد بلوم .

في حالة هلوسة اخرىٰ للكاتب ، تثير بيلا مكوهين سيدة المبغىٰ ذات الجسد الضخم والشارب الذي اخذ بالانبات ، ذنوب بلوم الماضية وفي تبادل مرح للجنس تتصرف بقسوة رهيبة مع الواهن بلوم .

كذلك تظهر حوريات البحر وشلالات الماء مع الفكرة الموسيقية العذبة المحببة لدىٰ جويس . تبدأ لمحة من الواقع يسترجع بلوم طلسمه ، حبة البطاطا من زو . يحاول ستيفن ان

يبدد ماله . (بوسعكم ان تلاحظوا ان ليس لبلوم ولا لستيفن اي اهتمام بمن حولهما من نساء).

يتمكن بلوم من استعادة المال وحفظه لستيفن، الذي يعلق بان جنيهاً وسبعة «ليست ذات اهمية على الاطلاق».

تعقب ذلك عدة هلوسات للمؤلف ـ حتى بويلان ومولي يظهران في احدى الرؤى . وفي المسار الحقيقي للفصل يقلد ستيفن على نحو شديد السخرية اللهجة الباريسية للغة الانكليزية . ثم تبدأ هلوسات المؤلف تحاصر ستيفن . كما تظهر ام ستيفن بصورة مروعة «الام : (مع بسمة ماكرة من بسمات جنون الموت) كنت يوماً الحسناء في غولدنغ . انا ميتة .

ستيفن : (مرتعباً) روح ميت، من انت؟ اي خدعة بعبع هذه؟

بك موليغان : (يهز رأس قلنسوته المجدول)

سخريتها! لنش قتل كدها . لقد رفست الدلو (ماتت) . (دموع من الزبد المائع سقطت من عينيه الى المشهد) . امنا العظيمة الحلوة!

الام : (تقترب متنفسة فوق الرماد الرطب نفسه) الكل يجب ان يمروا به ياستيفن . ثمة نساء اكثر من الرجال في العالم . انت ايضاً . سيأتي الوقت .

ستيفن : (وهو يكبت حالة من الذعر والندم والخوف) قالوا انني قتلتك، اماه . لقد اساء لذكراك . فعل ذلك السرطان وليس انا . القدر .

الام : (خيط اخضر من سائل المرارة يسيل من جانب فمها) لقد غنيت لي تلك الاغنية . لغز الحب المر .

ستيفن : (بتشوق) اخبريني الكلمة، اماه، ان كنت تعرفينها . الكلمة المعروفة لكل الرجال .

الام : من انقذك في مساء ذلك اليوم عندما قفزت في القطار عند دولكي بصحبة بادي لي؟ من اشفق عليك يوم كنت حزيناً بين الغرباء؟ الصلاة كلها قوة . الصلاة من اجل الارواح المعذبة في كتاب ادرسولين الارشادي وغفران لاربعين يوماً . ينبغي ان تتوب ياستيفن .

ستيفن : غول! ضبع!

الام : اصلي من اجلك في عالمي الاخر . دع دالي تعد لك ذلك الرز المسلوق كل مساء بعد ان يجهد ذهنك . سنوات وسنوات احببتك، اواه، ياولدي، يا قرة عيني، عندما رقدت في رحمي» . بعد المزيد من ذلك يهشم ستيفن المصباح بعصاه .

المشهد الخامس : يغادر ستيفن وبلوم البيت وهما الان في شارع بيفر ليس بعيداً عن البيت . ستيفن مايزال يهذي مخموراً، فيظن الجنديان الانكليزيان وتومتون انه شتم ملكهما، الملك ادورد السابع (الذي يظهر هو الاخر في هلوسة المؤلف) . احدهما كار، يهاجم ستيفن ويطرحه ارضاً . يظهر الحراس . هذه الحادثة تحدث واقعياً (اي ليست ضمن هلوسات المؤلف) .

وفي السياق ذاته، يكون كيلشر مساعد الدفان موجوداً بالصدفة فيساعد على اقناع الحراس بان ستيفن في حالة سكر ليس الا ـ الصبيان يقون صبياناً . وفي نهاية المشهد ينحني بلوم فوق ستيفن المستلقي على الارض الذي يهمس «من؟ فهد أسود مصاص الدماء» ويقتبس نتفاً من قصيدة ييتس «من يذهب مع فيرغس» .

ينتهي الفصل بحالة من الهذيان لدى بلوم يظهر فيها ابنه المتوفى رودي بهيئة صبي اشقر في الحادية عشرة من العمر، وضع بديلاً لابنه . يحدق الصبي، دون ان يرى، في عيني بلوم ثم يقبل صفحة الكتاب التي يطالعها بلوم من اليمين الى اليسار .

الوقت : بعد منتصف الليل .

المكان : مايزال قرب نايتاون بجوار شارع امنيز شمال شرق دبلن، قرب الارصفة ومقر الكمارك، ثم ملجأ سائق العربة قرب جسر بت الذي يقال ان راعيه هو جلاد العنز فيتزهاريس الذي ساهم بحادثة الاغتيال السياسي في فينكس بارك .

كان فيتزهاريس من جماعة (الذين لا يقهرون) كما كانوا يدعون ـ الذين اغتالوا في عام 1882 لورد فردريك كافندش السكرتير العام وتوماس بيرك نائب السكرتير العام في فينكس بارك . لم يكن فيتز هاريس الاسائق العربة، والى ذلك فنحن غير متأكدين حتى من هويته .

الشخصيات : بلوم وستيفن اللذان جمعا في النهاية سوية في الليلة الموحشة .

من بين شخصيات الليل العرضية التي يلتقيان بها، يبرز الملاح ذو اللحية الحمراء ميرفي العائد في رحلاته من سفينة روزيفين ذات الصواري الثلاثة التي التقى بها (منشور) ايليا عندما انجرف الى الخليج .

الاسلوب : معظم الفصل هو الاخر عبارة عن محاكاة، تقليد لاسلوب صحفي مرح ذي قوالب مكرره مذكرة تحل محل قوالب المجلة النسائية للفصل الخاص بغيرتي مكدويل وهو مشابه لاسلوب ذلك الفصل باستثناء الصفة المذكرة .

الحركة : طوال الفصل يفعل بلوم مابوسعه ليكون ودياً مع ستيفن لكن الاخير يعامله بشيء من اللامبالاة والانفة . في هذا الفصل والذي يليه يوضح جويس ويرسم بتأن الاختلافات العديدة في الشخصية والتعليم والذوق . . الخ ، بين بلوم وستيفن . تفوق هذه الاختلافات حالات التشابه الاساس بينهما وهي ان كلاهما قد رفض دين ابائه .

ان مقولات ستيفن الميتافيزيقية تتصل عموماً بمقولات ستيفن العلمية الزائفة . كلاهما يمتلك عينين واذنين مرهفتين ، كلاهما يحب الموسيقى ، كلاهما يلاحظ تفاصيل معينة مثل الايماءات والالوان والاصوات .

في احداث ذلك اليوم ، يلعب مفتاح باب معين دوراً مماثلاً في حياة كلا الرجلين ـ فكما ان بلوم يعاني من بويلان فأن ستيفن يعاني من موليغان . كلاهما يضمر اطيافاً في ماضيه ، صوراً ذهنية مستعادة للضياع والخيانة .

بلوم وستيفن كلاهما يعاني من الوحدة غير ان ستيفن وحيد ليس لانه اختلف مع معتقدات اهله وتمرد على المألوف ، الخ ، وليس بالتأكيد جراء اي وضع اجتماعي (مثل بلوم) وانما لان المؤلف قد خلقه عبقرياً ناشئاً والعبقري يكون بالضرورة وحيداً . كلاهما يرى عدوه في التاريخ ـ ظلم بالنسبة لبلوم ، وسجن ميتافيزيقي لستيفن . كلاهما هائم ومنفي . واخيراً كلاهما يسري فيه الدم الشعري لجيمس جويس ، خالقهما .

وفي اطار اختلافاتهما ، فان بلوم ، بشكل تقريبي ، ذو مستوى ثقافي رفيع . يعشق بلوم العلم والفن التطبيقيين بينما يعشق ستيفن الفن المجرد والعلم الصرف . بلوم من قراء باب صدق ولا تصدق ، بينما ستيفن هو خالق المقولات البديهية الفلسفية السامية . بلوم هو رجل التيار الجاري وستيفن رجل الحجر المتلالئ .

ثمة ايضا تناقضات في العواطف . بلوم هو المادي الرؤوف الخجول الانساني وستيفن هو المغرور الزاهد الصلب المتألق الصارم الذي قد رفض الجنس البشري عندما رفض الرب .

شخصية ستيفن مبنية على التناقضات . انه مُنفّر جسدياً لكنه رفيع المستوى فكرياً . يشدد جويس على جبن ستيفن الجسدي ، قذارته ، اسنانه الرديئة ، عاداته غير المنتظمة او المقرفة (التوظيف الكامل لمنديله القذر ، ولافتقاره لاي منديل لاحقاً على الشاطيء) ، شهوته الجسدية ، وفقره المهيمن بكل ما يعنيه ذلك من معاني الاذلال .

في مقابل ذلك كله يقف عقله السامي والشامخ ، مخيلته الخلاقة الفتانة ، مايتميز به على نحو مدهش من قدرة حاذقة وغنية على الالماع والاشارة ، حريته الروحية ، صدقة ، اعتزازه الشديد بكرامته الذي يقتضي منه شجاعة معنوية ، واستقلاليته التي بلغت حد العناد .

ولئن كان لدى بلوم مسحة شخص مادي فلدى ستيفن مسحة شخص متعصب صارم . على اسئلة بلوم المتأنية والزاخرة بالرقة الابوية ، يرد ستيفن بمقولاته الجافة . يقول بلوم باللهجة الصحفية المحببة لهذا الفصل ، «لست اقصد ان افترض ان املي عليك شيئاً ولو بالحد الادنى ، ولكن لماذا غادرت بيت والدك؟
ـ سعياً وراء الشقاء ، هكذا اجاب ستيفن» .
(لاحظوا ، بالمناسبة ، احدى السمات المميزة للاسلوب الصحفي الجميل ـ تعدد المرادفات لكلمة قال : لاحظ ، استجاب ، هتف ، رد ، اعاد ، تجرأ ليقول . . الخ)

ثم في حديث متعرج ، يرى بلوم الذي يحس بالخجل من ثقافته الضحلة ويحاول ان يكون لطيفاً قدر الامكان مع ستيفن ، ان وطن المرء هو المكان الذي يستطيع ان يعيش فيه بخير اذا ما عمل ، وهو رأي عملي بسيط . «احسبني خارج هذا الاطار ، يجيب ستيفن . » العمل باوسع معانيه ، يسارع بلوم موضحاً ، العمل الادبي . . . للشعراء حق العيش بمقدرتهم الفكرية مثلما للفلاحين حق العيش بعضلاتهم : كلاهما ينتمي لايرلندا . انك تحسب ، يجيب ستيفن بنصف ابتسامة ، انني قد اكون مهما لانني انتمي لايرلندا ، غير انني احسب ان ايرلندا لابد ان تكون مهمة لانها تنتمي لي .

يؤخذ بلوم على حين غرة ويظن انه قد أسيء فهمه . ثم يقول ستيفن بفظاظة : «ليس بوسعنا تغيير البلاد . دعنا نغير الموضوع . »

ان الموضوع الاساس لهذا الفصل هو مولي التي سنلتقيها حالاً في الفصل الاخير للكتاب . وبايماءة تحاكي ايماءة الملاح الذي انهكته الامواج عندما يحاول ان يخرج بطاقة بريدية تحمل صورة اناس من بيرو او ليرينا الوشم على صدره ، بمثل هذه الايماءة يعرض بلوم صورة مولي على ستيفن . «اذ يتفادى بعناية كتاباً في جيبه (حسناوات من) ، الذي يذكره بالصدفة بذلك الكتاب القديم من مكتبة شارع كيبل ، يخرج من جيبه دفتراً ثم يقلب بعجالة محتوياته المختلفة ، وفي النهاية . . .

ـ هل تعتبر، بالمناسبة، ان ذلك اسلوباً اسبانياً؟ قال ذلك وهو يختار بتركيز بالغ صورة شاحبة وضعها على الطاولة.

نظر ستيفن، وهو المقصود بالسؤال، الى الصورة التي تظهر سيدة ضخمة، بكل مفاتنها الجسدية ظاهرة بوضوح، حيث كانت في ريعان انوثتها، مرتدية ثوباً ليلياً مصمماً على نحو قصد منه تقديم عرض سخي للصدر بما يتيح اكثر من رؤية النهدين، شفتاها المكتنزتان افترقتا، بعض من اسنانها الكاملة، يقف الى جانبها برصانة ظاهرية بيانو تعلو مسنده نوتة اغنية (في مدريد القديمة) الجميلة على طريقتها الخاصة، التي كانت انذاك هي الاغنية السائدة. عيناها (عينا السيدة) سوداوان، واسعتان، ان نظرت الى ستيفن، على وشك ان تبتسم لشيء يجتذب الاعجاب. لافاييت، مكتبة في شارع وستمورلاند، الفنان الفوتوغرافي الاول في دبلن هو الذي اشرف على التنفيذ الجمالي.

قال بلوم: ـ السيدة بلوم، زوجتي مغنية الاوبرا الاولى، مدام ماريون تويدي. اخذت (الصورة) قبل بضع سنوات. في او حوالي عام 96. شديدة الشبه بها انذاك»

يكتشف بلوم ان اخر مرة تعشى فيها ستيفن كانت يوم الاربعاء. في احدى الامسيات، جلب بلوم الى داره سجقاً (غير معروف النوع) وقدم حيوان. وقرر الان ان يستصحب معه ستيفن الى شارع اكلس. ورغم ان ستيفن متحفظ بعض الشيء ـ وغير مسرف في التعبير عن عاطفته ـ فان بلوم يدعوه الى داره لتناول قدح من الكاكاو.

«زوجتي، يلوح بلوم، المنغمسة في وسائل التعبير الفني، سيسرها كثيراً ان تتعرف عليك حيث انها شديدة التعلق بالموسيقى بكافة اصنافها»

يسير ان سوية الى دار بلوم ـ وهذا مايقودنا الى الفصل التالي.

الجزء الثالث، الفصل الثاني

يشير ريجارد كلين في كتابه (الرحالة الخرافي) الى «ان الفتور المدروس في الفصل السابق ينحدر في هذا الفصل الى نبرة لاشخصية كلياً لاسئلة تصاغ على غرار الاسئلة العلمية وتجاب بالطريقة الباردة نفسها». وضعت الاسئلة على طريقة التعليم التلقيني بالسؤال والجواب واتسمت صياغتها بعلمية زائفة وليس بالعلمية. يقدم لنا الفصل مادة وفيرة على هيئة معلومات وخلاصات. وقد يكون من الاجدى مناقشة هذا الفصل من زاوية الحقائق التي يتوفر عليها. فهو فصل شديد البساطة.

بالنسبة للحقائق فأن بعضها يفسر او يوجز المعلومات التي وردت في الكتاب، غير ان البعض الاخر جديد. على سبيل المثال، ثمة سؤالان وجوابان حول بلوم وستيفن.

«عما ذا كان الاثنان يتداولان في تجوالهما؟ موسيقى، ادب، ايرلندا، دبلن، باريس، الصداقة، المرأة، الدعارة، التنحيف، اثار نور المصابيح النفطية او ضوء الطرق والمصابيح المتألقة على نمو بعض الاشجار المواجهة للشمس، الاواني المكشوفة للحالات الاضطرارية لشركة النفايات، الكنيسة الكاثوليكية الرومانية، العزوبة الاكليركية، الامة الايرلندية، التعليم الكنسي، المهن، دراسة الطب، اليوم السابق، الاثر الجرمي لما قبل يوم الراحة، انهيار ستيفن.

هل اكتشف بلوم عوامل التشابه المشتركة بين استجاباتهما المتشابهة وغير المتشابهة للتجربة؟

كلاهما يتحسس الانطباعات الفنية الموسيقية اكثر من التشكيلية او التصويرية... كلاهما، وقد تمرس من خلال التدريب البيتي المبكر والتمسك الموروث بالمقاومة الهرطقية المبتدعة، اعلن عدم ايمانه بالعديد من الاديان المألوفة والمعتقدات القومية والاجتماعية والخلقية. كلاهما اقر بالتأثير المهيج والمسكن لمغناطيسية اشتهاء الجنس الاخر.»

ان اهتمام بلوم (المفاجيء للقاريء) بالمهمات المدينية الذي يظهر في محادثة مع ستيفن في ملجأ سائق العربة يبرز من خلال سؤال وجواب يعودان الى مناقشات عقدها مع مختلف الناس في وقت يعود الى عام 1884 وفي عدة مناسبات حتى عام 1893.

«ماالذي استشفه بلوم من السياق غير المنتظم للتواريخ 1884، 1885، 1886، 1888، 1892، 1893، 1904 قبل وصولهما الى المكان الذي كانا يقصدانه؟

لقد استشف ان الامتداد المتصاعد لميدان التطور والخبرة الفرديين مصحوب على نحو ارتدادي بقيد الميدان المعاكس للعلاقات بين الافراد»

يلاحظ بلوم عند وصولهما الى رقم 7 شارع اكلس انه نسي مفتاحه في سرواله الاخر. يتسلق السياج ويصل الى مطبخ القبو بواسطة حجرة غسل الاطباق، ثم:

«ما هو التعاقب غير المترابط للصور الذهنية التي رآها بلوم في



«شارع اوكونل وجسر اوكونل، ويظهر فيه نصب نلسن الى اليسار»

غضون ذلك؟

بعد ان استراح الى السياج رأى خلال زجاجات شباك المطبخ الشفافة رجلاً ينظم شعلة نفطية ذات 14 شمعة، رجلاً يشعل شمعة، رجلاً ينزع حذاءه، رجلاً يغادر المطبخ حاملاً شمعة ذات قدرة شمعة واحدة.

هل عاود الرجل الظهور في مكان اخر؟

بعد وقفة 4 دقائق كان بالوسع تمييز الق الشمعة من خلال النافذة الزجاجية نصف دائرية ونصف شفافة فوق باب الرواق. استدار باب الرواق تدريجياً حول مفاصله. في الفضاء المفتوح للممر المفضي الى الباب، عاود الرجل الظهور بلا قبعة حاملاً شمعة.

هل أطاع ستيفن اشارته؟

نعم، برفق وساعد على سد الباب وغلقه ثم تعقب برفق في ممر الرواق ظهر الرجل وقدميه المائلتين وشمعته المشتعلة خلف فتحة مضاءة من الممر المقابل للباب الى اليسار (كانت مولى قد تركت المصباح مضاء في غرفة النوم) ثم بتأن الى اسفل الدرج الملتف ذي الدرجات الخمس او اكثر الى مطبخ بيت بلوم.»

يعد بلوم الكاكاو له ولستيفن، وتطالعنا اشارات مختلفة لتعلقه بالحيل الصغيرة والالغاز والوسائل الحاذقة، واللعب بالكلمات كما هو الحال في العاب الجناس التصحيفي التي اخضع لها اسمه والقصيدة - التي اذا جمعت اواخر حروف كلماتها او اوائلها شكلت كلمة واحدة - التي ارسلها لمولي في عام 1888 أو الاغنية ذات المغزى الاني التي كانت قد بدأ تأليفها ولم يكملها، لاحد مشاهد تمثيلية ايمائية لعيد الميلاد في مسرح غييتي، السندباد الملاح.

تطالعنا ايضاً الصلة بين عمريهما: في 1904 يبلغ بلوم الثامنة والثلاثين وستيفن الثانية والعشرين. مناقشات واستذكارات يشار لها في الصفحات التالية. كما نطلع على اوضاع والديهما وحتى على الحقائق المثيرة للاشفاق والخاصة بتعميدهما.

وطوال الفصل، نجد ان الرجلين يعيان الاختلافات العنصرية والدينية، ويبالغ جويس في التشديد على وعيهما هذا. نتف من الشعر القديم واللغات الايرلندية القديمة يذكرها الضيف للمضيف والمضيف للضيف.

هل كانت المعرفة التي تمتلكها كل من اللغتين، المنقرضة والمنبعثة، نظرية او عملية؟ نظرية كونها محصورة ببعض القواعد النحوية الخاصة بعلم الصرف وتراكيب الجمل. وتستبعد المفردات عملياً.

السؤال التالي هو «ما هي نقاط الصلة الموجودة بين هاتين اللغتين وبين الشعوب التي تحدثت بهما؟»
وبعد حديث يتسم بمسحة كاذبة من المعرفة عن انماط الادبين

ينشد ستيفن بقسوته المعهودة اهزوجة قروسطية صغيرة عن ابنه يهودي برداء اخضر، اغرت صبياً مسيحياً سنت هيو وقادته الى خشبة الصلب، ثم يمضي ليناقشها من زاوية ميتافيزيقية عبثية.

يحس بلوم بالاساءة ويحزن لكنه في الوقت ذاته مايزال يتابع رؤيته الغريبة لستيفن (رأى قدر المستقبل في شكل مألوف لشاب) يدرس مولي التلفظ السليم للغة الايطالية اوربما يتزوج كريمة بلوم، الشقراء ميلي. يرى بلوم ان يمضي ستيفن الليلة في غرفة الجلوس.

«اي مقترح يطرحه بلوم السائر في النهار والد ميلي السائرة في نومها على ستيفن السائر في الليل؟

ان يقضي في استرخاء الساعات المحصورة بين يومي الخميس والجمعة في اقامة مستعجلة في الحجرة فوق المطبخ المجاورة مباشرة لغرف نوم مضيفه ومضيفته.

ماهي الفوائد المختلفة التي كانت ستنجم اوربما كانت ستنجم عن اطالة فترة الاقامة المرتجلة هذه؟

بالنسبة للضيف: امن الاقامة وعزلة الدراسة.

بالنسبة للمضيف: تجديد الذكاء، الرضى المتحقق بالانابة.
بالنسبة للمضيفة: اضمحلال الهاجس امتلاك اللفظ الايطالي الصحيح.

لماذا لا يحتمل ان تستبق هذه المصادفات المتعددة بين ضيف ومضيفة اويستبعدها، بالضرورة احتمال زواج رضائي بين مدرس وابنة يهودي؟

لان الطريق الى البنت كانت تمر خلال الام والطريق الى الام خلال البنت».

هنا نجد تلميحاً لفكرة بلوم الخفية بأن ستيفن سيكون بالنسبة لمولي عاشقاً افضل من بويلان.

ان «اضمحلال الهاجس» هو اشارة برود تجاه بويلان، وبالرغم من امكانية قراءة الجواب التالي على نحو بريء فهو يحمل معنىً خفياً.

يرفض ستيفن العرض لكنه يوافق على مايبدو على تدريس زوجة بلوم باللغة الايطالية رغم ان العرض وقبوله يقدمان على نحو يحتمل الجدل والنقاش.

في الحال يتهيأ ستيفن للمغادرة.

لاي حيوان يعتبر باب الخروج باب دخول؟

/ للقطة.

اي مشهد واجههما عندما ظهرا، المضيف اولاً والضيف ثانياً بصمت وبغموض شديدين من عتمة الممر في مؤخرة البيت الى حالة نصف الظل في الحديقة؟

شجرة النجوم السماوية كانت معلقة بفاكهة زرقاء ليلية - رطبة» كلا الرجلين، في رمشة عين، ينظران الى السماء بالطريقة نفسها

بعد ان يفترق الرجلان، لن يكون بوسعنا اكتشاف كيف واين امضى ستيفن المتجول بقية الليلة. الساعة الان على الاغلب هي الثانية صباحاً، ولكنه لن يذهب الى دار والده كما لن يذهب الى البرج المشيد بالطابوق، الذي تنازل عن مفتاحه لموليغان. كان يراود بلوم شيء من رغبة بالبقاء في الخارج وانتظار انبلاج ضوء النهار، غير انه يعدل عن ذلك ويعود الى البيت، حيث يطالعنا وصف لمحتويات غرفة المعيشة ثم لاحقاً لفهرس مصور مدهش لكتبه يعكس بوضوح ثقافته غير الممنهجة وعقله المتلهف.

ينظم ميزانيته، مادة فمادة، نفقاته ومقبوضاته ليوم 16 حزيران (يونيو) 1904، والبالغة خلاصتها جنيهان وتسعة عشر بنساً وثلاثة مليمات. وصف لكل مادة يطالعنا خلال مسار تطوافه لذلك اليوم. وبعد الوصف المشهور لمحتويات مجرين يسحبهما، يقدم المؤلف اجمالاً لما شهده ذلك اليوم من اعياء:

«ماهي الاسباب المتتابعة الماضية، قبل ان ينهض بلا وعي. للاعياء المتراكم، التي قبل نهوضه، يجملها بلوم بصمت؟

تحضير طعام الافطار (القربان المحروق): مغص معوي وتغوط مدبر (اقدس المقدسات): الحمام (طقس يوحنا): الجنازة (طقس صمويل): اعلان الكزندر كيس (يوريم وثومين): عداء وهمي (طقس ميلشيسديك): زيارة المتحف والمكتبة (مكان مقدس): البحث عن الكتب في صف بدفورد، ميرجانتس ارج، وولنغتون كوي (تورا سما): الموسيقى في فندق اورموناد (شيرا شيريم): الشجار مع واحد ضار من اهل الكهف في بيت برنارد كيرنان (الابادة): فترة زمنية بلا حوادث تتضمن رحلة بالعربة، زيارة لبيت العزاء، اجازة (قفر): الاثارة الجنسية الناجمة عن

عرض انثوي (طقس اونان) : عملية الولادة المتأخرة للسيدة مينا بيورفوي (عطاء ثقيل)، زيارة البيت المضطرب للسيد بيلا كوهين في 82 شارع تايرون لاور وما يقع بعدئذ من شجار وخليط متجانس في شارع بيفر (ارما غيدون) : الطواف الليلي من والى ملجأ سائق العربة، شارع بت (التكفير)».

ان تمشي بلوم من غرفة الجلوس الى غرفة النوم، الذي يعرض على نحو جميل سواء في وصفه لملابس مولي الفاخرة المنثورة هنا وهناك او في وصف الاثاث. الغرفة مضاءة ومولي قد غلبها النعاس. يتسلل الى فراش النوم.

«بماذا اصطدمت اطرافه عندما مددها بالتدريج؟

غطاء فراش نظيف جديد، مزيد من العطور، وجود جسد انساني، مؤنث، جسدها، طبق جسد انساني، مذكر، ليس جسده بضعة فتات، بضع رقائق من لحم معلب، اعيد طبخها، ازالها»

«ماالذي اعقب هذه الحركة الساكنة؟

دعاء تنويمي، ادراك اقل تنويماً، اشارة اولية، استجواب بطريقة السؤال والجواب»

يحتل جواب بلوم عن السؤال الوارد ضمناً (ماذا كنت تعمل طوال اليوم؟) فترة موجزة على محور فريد قياساً بالفترة التي يستغرقها تأمل مولي في الفصل اللاحق. وعن قصد، يتجاهل بلوم الاشارة لثلاثة اشياء : (1) المراسلات السرية بين مارثا كليفورد وهنري فلور، (2) الشجار في حانة كيرنان، و(3) ممارسته العادة السرية استجابة للعرض الذين قدمته غيرتي. ويقدم بلوم ثلاث كذبات : (1) انه كان في مسرح غيتي، ؛ (2) انه قد تناول طعام العشاء في فندق وين و(3) ان السبب الذي حدا به لاستصحاب ستيفن معه الى البيت لفترة وجيزة هو ان ستيفن كان يعاني من هزة مؤقتة سببتها حركة لم يسبقها اعداد مناسب في سياق ادائه لبعض تمارين الجمناستك بعد العشاء.

وكما يتبين لاحقاً من منولوج مولي الذهني، فان بلوم يبلغها ايضاً بثلاثة اشياء صحيحة :

(1) حول الجنازة؛ (2) حول اللقاء بالسيدة برين (صديقة مولي السابقة جوزفي باول)؛ و(3) حول رغبته بان يلقي عليها دروساً باللغة الايطالية.

ينتهي الفصل باستسلام بلوم تدريجياً للنوم.

«وبأية وضعية؟

المستمعة (مولي) : استرخى على نحو شبه جانبي، يساراً، اليد اليسرى تحت الرأس، الرجل اليمنى ممدودة بخط مستقيم ومستلقية فوق الرجل اليسرى التي انثنت على طريقة نبات غي تيلس، تامة، متكئة، كبيرة ببذرتها.

الراوية : مستلق جانباً، يساراً، رجلاه اليمنى واليسرى مثنيتان، اصبعا السبابة والابهام على ارنبة الانف، بهيئة مأخوذه من صورة خاطفة لبيرسي ابجون الرجل الطفل مضطجع، الطفل الرجل في الرحم.

الرحم؟ مضطجع؟

يستلقي للراحة. لقد سافر.

مع؟

سندباد (سيلر) الملاح، وتنباد (تيلر) الخياط، وجنباد (جيلر) السجان، ووبباد (ويلر) صياد الحيتان، ونباد (نيلر) صانع المسامير، وبنباد (بيلر) السقاء، ومندباد (ميلر) ناقل البريد، وهنباد (هيلر) المنادي، ورنباد (ريلر) ذي الالفاظ البذيئة، ودنباد (كيلر) الطاهي الاسكوتلندي، وفنباد (كويلر) صياد طيور السلوى، ولنباد (يلر) صياد الايل، وغزبنا د (ثيلر) الصباغ.

عندما ذهب الى الفراش المعتم كان ثمة سندباد قوي ممتلىء الجسد بيضة طائر الاوك طائر الرخ في ليل فراش كل طيور الاوك طيور الرخ لدار كنباد البائع المتألق.

اين؟»

ليس ثمة جواب. ولكن يمكن ان يكون ـ ليس ثمة مكان : انه نائم.

الجزء الثالث ـ الفصل الثالث

حوالي الساعة الثانية صباحاً او بعدها بقليل. بلوم نائم وهو بهيئة جنين ولكن مولي تبقى مستيقظة على مدى اربعين صفحة. الاسلوب عبارة عن تيار وعي يسري من خلال ذهن مولي الفظيع والسوقي والمرهق، ذهن امرأة مستهترة ذات افكار عادية تتسم بشيء من الحسية المرضية وبمسحة ثرة من الموسيقى وبقدرة غير عادية على مراجعة حياتها كلها في دفق داخلي عفوي متواصل.

ان شخصاً يتدفق تفكيره بهذا الزخم والثبات ليس شخصاً عادياً. ويتعين على القراء الذين يريدون تقطيع تدفق هذا الفصل ان يأخذوا، قلماً حاداً ويفصلوا بين الجمل كما هو موضح في هذا

المقتطف الذي يبدأ به الفصل:

«نعم لانـه لم يفعـل شيئـاً مثـل هذا من قبل / ان يطلب تناول طعـام افطـاره في الفـراش ببيضتين / طالمـا ان فنـدق سيتي ارمز الذي اعتاد ان يتظاهر بأنه قد اعتكف فيه بصوته المبحوح / فاعلاً اسمىٰ مالـديـه ليجعـل نفسـه مثيراً للمتعة لتلك الحزمة البالية من العصي السيدة ريوردان حتى انه ظن ان لديه منها مايعتمد عليه بينما لم تترك له ربع بنس /
كل شيء للجمهور لها ولنفسها /
لا يضاهيها احد في شدة بخلها /
تخاف فعلاً من ان تخصص 4 بنسات لشراء كحول للاضاءة /
تخبرني بكل اوجاعها /
لديهـا حديث عتيق جداً عن السيـاسـة والهـزات الارضيـة ونهـاية العالم /
دعنا نمرح قليلاً في البداية /
سيساعد الرب العالم لو ان النساء كلهن كن مثلها /
تكره اردية الحمام وما يكشف عن الاعناق /
واظن انها كانت تقية لانه ليس ثمة رجل كان يريد النظر اليها مرتين /
اتمنى ان لا اكون مثلها قط /
شيء مثير للدهشة /
حقاً انها لم تطلب منا ان نغطي وجوهنا /
لكنها كانت امرأة متعلمة بالتأكيد /
ثرثرتها حول السيد ريوردان هنا والسيد ريوردان هناك /
واظن انه كان سعيداً ان تغيب عنه /
وكلبهـا يشم فراء معطفي ويحـاول شيئـاً فشيئـاً ان ينهض - تحت تنورتي الداخلية بخاصة ثم /
ما ازال احب ذلك فيه (في بلوم) /
مؤدب مع العجائز هكذا ومع النادلين والشحاذين ايضاً /
وهو ليس فخوراً بلا أي شيء ولكن ليس على الدوام» الخ.

يتعـرض القـراء لتأثيـر وسيلة تيـار التفكير على نحو مفرط. واود ان اعرض الاعتبارات الآتية:

اولاً ان هذه الـوسيلة ليست اكثـر «واقعية» ولا «علمية» من غيرها. وفي الواقع لو ان بعض افكار مولي قد قدمت في سياق وصفي بدلاً من السياق التسجيلي لكان تعبيرها قد ترك اثراً اشد «واقعية» واشد طبيعية.

ان تيار الوعي تقليد اسلوبي لا ننا لا نفكر بالكلمات باستمرار - نحن نفكـر ايضـاً بالصور، ولكن التحول من الكلمات الى الصور لا يمكن تسجيله الا اذا حذف الوصف كما هو الحال هنا.

شيء اخر: بعض تأملاتنا يحضر ويغيب، وبعضها يبقىٰ، كمـا لو انـه يتـوقف على نحـو غيـر متبلور وراكـد، ويستغـرق الامر بعض الـوقت حتى تتمكن افكـارنـا وتأمـلاتنا من ان تتجمع حول مساند عمليـة التفكيـر. ان عيب التظاهر بتسجيل التفكير يسبب اضطراباً لعامل الوقت واعتماداً كلياً على الجانب المطبوع.

ان لهـذه الصفحـات الجـويسية تأثيراً هائلاً. ففي هذا الخليط الطباعي ولد كثير من الشعراء الصغار. ان منضد الحروف لجيمس جويس العظيم هو جد الصغيـر السيـد كمنغس. ينبغي ان لا ننظر الى تيار الوعي كما يعرضه جويس باعتباره حدثاً طبيعياً. انه واقعي بقدر مايعكس من تفكير جويس، عقل الكتاب. وهذا الكتاب هو عالم جديد من صنع جويس. في ذلك العالم يفكر الناس بفضل الكلمـات والجمـل. تواصـلاتهم الـذهنيـة تمليهـا بشكل اساس الحاجات البنيوية للكتاب والاغراض والخطط الفنية للكاتب.

واود أن اضيف ايضاً بأنه لو اضاف محرر علامات التنقيط لهذا النص فان تأملات مولي لن تكون اقل امتاعاً ولا موسيقيه.

ثمة شيء واحد ابلغه بلوم لمولي قبيل النوم بقليل، شيء واحد لم يرد في التقرير الخاص بفراش النوم في الفصل السابق، شيء واحد قد اثر تأثيراً بالغاً في مولي.

قبـل ان ينـام، طلب بلوم ببـرود من مولي ان تقـدم له طعـام الافطـار صبـاح الغـد في فراش النـوم - مع بيضتين. الان وقـد اصبحت ازمـة خيـانـة مولي شيئـاً من المـاضي فان بلوم، كمـا احسب، يرىٰ بأن حقيقـة معـرفتـه بالامـر، وتغاضيه الضمني عنه وسمـاحـه لزوجتـه بأن تمضي يوم الاثنين المقبل في تلك العلاقة الغـراميـة القـذرة مع بويلان - كل ذلك جعله يمتلك، بصورة ما، اليد العليا، ويمتلك قوة معينة للسيطرة على مولي، ولذلك فأنه لم يعد بحاجة للتفكير. دعها تجلب إفطاره، في فراش النوم.

يبـدأ حديث مولي الانفـرادي بانـدهاشها السـاخط لطلبه. تعود لتلك الفكرة عدة مرات من خلال المنولوج الداخلي. على سبيل المثال:

«ثم يبـدأ بطلب البيض والشـاي وسمـك الحـودق من فندون وخبز محمص بالـزبـد ارى انني احسنت صنعاً بجعله يجلس مثل ملك البلاد يحرك طرف الملعقة نزولاً وصعوداً في بيضته تعلم ذلك

من. . . .».

(ولسوف تلاحظون ان لبلوم ميلاً لكل انواع الادوات الصغيرة الخاصة، والحيل المنهجية. من حديث مولي الانفرادي الجانبي نعلم بأنه عندما كانت حاملاً حاول ان يحلب منها في قدح الشاي، وبالطبع فأن وضعيته في المنام والعادات الصغيرة الاخرى مثل الانحناء الى المبولة كل ذلك مما يتميز به على نحو خاص)

لاتتمكن مولي من تجاوز طلبه الخاص بالافطار، و البيض اصبح الان بيضاً طازجاً - «ثم الشاي والخبز المحمص والمزبد على الجانبين والبيض الطازج اعتقد انني لم ارشيئاً» - ثم تعود الى الظهور في ذهنها لاحقاً، «وانا يتعين على ان اتخبط هنا وهناك في المطبخ لكي اجلب لسعادته طعام الافطار بينما يرقد هو ملتفاً مثل مومياء هل سأقوم بذلك حقاً هل سبق ان رأيتني اركض اود ان ارى نفسي في هذه الحالة اعاملهم باهتمام ويعاملونني كأنني قذارة. . .»

ان الفكرة تغطس بعض الشيء وتتأمل مولي «اتمنى لو ان اجاصة ريانة تذوب الان في فمي مثلما اعتدت ان اكون في طريق الاشتياق ثم أريه بيضهُ والشاي في القدح ذي الشفة العريضة الذي قدمته له لتوسيع فمه اعتقد انه سيعجب به بقشدتي الحلوة ايضاً. .»

تم تقرر ان تكون لطيفة جداً معه وتأتي له بصك بجنيهين.

في مسار حديثها الانفرادي الجانبي ينتقل تفكيرها مكوكياً بين صور العديد من الناس، رجال ونساء، غير ان شيئاً واحداً بوسعنا ملاحظته في الحال وهو ان مقدار التأملات الرجوعية التي تكرسها لحبيبها الجديد بويلان يقل كثيراً نوعاً وكماً عما تكرسه لزوجها وللناس الاخرين من أفكار.

اننا ازاء امرأة خاضت قبل بضع ساعات تجربة قاسية ولو انها ترضي جسدها، غير ان افكارها مشغولة باستذكار رتيب يرجع بثبات الى زواجها.

انها لا تحب بويلان: ان كانت تحب احداً فهو بلوم.

دعنا نمر سريعاً بتلك الرزمة المتراصة من الصفات. تحمل مولي تقديراً لاحترام بلوم للعجائز ولا سلوبه المهذب مع النادلة والشحاذين. وهي تعلم انه يحتفظ على طاولته بصورة مصارع ثيران وامرأة رسمت كأنها راهبة اسبانية وهي تشكو بأنه كان يكتب على عجل رسالة حب.

تفكر ملياً بضعفه ولا تصدق بعض مارواه لها عن نهاره. تتذكر بشيء من التفصيل محاولة فاشلة قام بها لاقامة علاقة غرامية مع خادمة كانت تعمل في دارهم:

«مثل تلك المومس التي كانت تعمل لدى مارسي في شارع او نتاريو وتحشو قفاها المزيف لاثارته بصورة رديئة لا حصل على رائحة النساء المصبوغات منه عندما انتابني الشك مرة او اثنتين طلبت منه ان يقترب مني عندما وجدت شعرة طويلة على معطفه دون تلك الواحدة عندما ذهبت الى المطبخ متظاهرة بشرب الماء امرأة واحدة ليست كافية لهم الامر كله خطأه هو بالطبع يدلل الخدم ثم يقترح بان بوسعها ان تجلس على مائدتنا في عيد الميلاد ان سمحت اواه كلا اشكرك ليس في بيتي. . . .»

يذهب تفكيرها للحظة الى بويلان عندما عصر يدها في البداية، وهذا يمتزج مع نتف من كلمات اغان كما هي عادة حال افكارها، لكنها تعود بعد ذلك الى بلوم.

تفاصيل عملية حب مشوقة تشغل اهتمامها وتتذكر كاهناً ذا شكل رجولي قوي. **ويبدو انها تقارن الصفات الشاذة لبلوم والاساليب الرقيقة لشخص من الاغيار (غير يهودي) تحضر في ذهنها صورته (استعداداً لطرح فكرة ستيفن) والاردية المعطرة للكاهن - تقارن كل ذلك مع سوقية اساليب بويلان.**

«لا ادري ان كان قد اشبع حاجته مني شيء واحد لم يعجبني الضربة التي وجهها لي من الخلف وهو ذاهب الى الممر رغم انني ضحكت انا لست بحصان او حمار. . .»

الفتاة المسكينة تتوق الى رقة دقيقة. يتلون نفس بويلان برائحة الشراب القوي الذي تناوله في حانة اورموند وتحير مولى بطبيعته: «بودي ان ارتشف تلك المشروبات الخضر والصفر الغالية التي يتناولها فتيان باب المسرح الخلفي بقبعاتهم الخاصة بالاوبرا»

ويجد اللحم المعلب الذي صادفه في فراش النوم تفسيراً له الان: «لقد فعل كل مابوسعه لكي لا يستسلم للنوم بعد المرة الاخيرة التي فيها مشروب البورت واللحم المعلب كان ذا مذاق مالح»

نعلم بان هدير عاصفة الساعة العاشرة الذي يسمعه القاريء في الفصل الخاص بوجود بلوم في المستشفى قد ايقظ مولي من نومها قبل منتصف الليل للمرة الاولى اثر مغادرة بويلان - وهي وسيلة تزامن جويسية. تتذكر مولي في نومها تفاصيل فسيولوجية شتى تتصل بممارسة بويلان الحب معها.

تنتقـل افكـارهـا الى جوزفين باول، الان السيـدة برين التي التقاها بلوم، كما اخبرها هو بذلك، في النهار. تشعر مولي بالغيرة مما تظنه سبب اهتمام بلوم بجوزي ـ قبل زواجهما ـ الذي تتصور انـه مايـزال مستمـراً. ثم تتذكر بلوم كما كان قبل زواجهما واسلوبه في النقاش الذي كان ارفع مستوى ثقافياً من اسلوبها.

ثم تستحضر في ذهنها مشروعه للزواج، غير ان ذكرياتها عن بلوم في ذلـك الحين تختلط بتشفيهـا بزواج جوزي المتعثر وبأن ذهاب زوج تلك السيـدة السخيف الى الفـراش بحـذائه الملطخ بالوحل امر ليس بعيد الاحتمال.

ثم تتذكر حادث جريمة، امرأة تسمم زوجها، ثم نعود ثانية الى الـوراء، الى بدايـة علاقتها الغرامية ببلوم، والى معطرب قبّلها والى ما كان يبدو بلوم عليه انذاك، قبعته البنية اللون ولفاعه الغجري البراق.

ثم في سيـاق ممـارسـة للحب في بدايات زواجهما، يرد للمرة الاولى ذكر غاردنر، وهو حبيب سابق لها، لايعرفه بلوم.

نسمـع اشيـاء تذكـرنـا بزواجها من بلوم، وزهرات الخشخاش الحمـر الثمـانيـة التي ارسلهـا لهـا لانهـا من مواليـد يوم 8 أيلول (سبتمبر) 1870 ولانهمـا تزوجـا يوم 8 تشـرين الاول (اكتـوبـر) 1888 عنـدمـا كانت في الثمـاصنة عشـرة من عمـرها، ركام مبعثر لطيف من الثمانيات.

مرة اخـرى تتـذكـر غاردنر كحبيب افضل من بلوم ثم تنتقل الى التفكير بموعدها المقبل مع بويلان في الساعة الرابعه من عصر يوم الاثنين. ثمـة تلميحات لاشياء نعرفها، مثل خمر البورت والخوخ الـذي ارسله بويـلان لها ثم فتيات ديد الوس قادمات من المدرسة والملاح الاعرج ينشد اغنيته، الذي ترمي له مولي بنساً.

تتأمـل رحلتهـا المخططـة لحضور حفل موسيقي فتذكرها فكرة السفر بالقطار بحادثة مسلية:

«في وقت الـذهـاب الى حفـل مالو الموسيقي في ماريبورو يطلب بلوم حسـاء حاراً لكلينـا ثم دق جرس الخـروج سار على الرصيف والحسـاء يفـور على وشك تناول ملاعق منه ليس له الجرأة والنادل خلفه جاعلاً منا عرضاً مقدساً صراخ وفوضى للماكنة لتشتغل ولكنه لم يدفـع حتى انتهى منهـا السيدان في عربة الدرجة الثالثة قالا انه على حق كذلـك كان هو كان عنيـداً جداً بعض الاحيـان عنـدمـا يحمل شيئاً في رأسه عمل جيد كان قادراً على ان يفتح باب العربة بسكينـه او كانـوا سيأخـذوننـا معهم الى كورك اظن ان ذلك قد تم انتقـامـاً منـه اواه اود ان اركب قطـاراً او سيـارة ذات مقاعد وثيرة لا ادري ان كان (بلوم) سيأخذ لي مقعداً في الدرجة الاولى ربما كان يريد ان يفعل ذلك في القطار بتكريم الحارس. . .».

غاردنـر ـ المـلازم ستـانلي غاردنـر ـ الـذي توفي بالتيفـوئيد في جنـوب افـريقيا قبل حوالي خمس سنوات، وقبلتهما الاخيرة يردان في ذاكرة مولي بصورة جميلة: «كان شخصاً لطيفاً يرتدي الكاكي وكـان بالارتفـاع المنـاسب فوقي عند بوابة القناة جمالي الايرلندي كان (غاردنر) شاحباً وقد تهيج لرحيله. . .»

نعـود الى بويـلان والى بضعـة تفـاصيـل مقـرفـة عن عاطفتهـا الملتهبة هذه وغيرها والى غضب بويلان «مثل شيطان كامل لبضع دقـائق بعـد ان عاد حامـلاً (قصـاصة من جريدة تتضمن) اخر خبر وممـزقـاً البطاقات ومتفوهاً بالسباب والشتائم لانه فقد 20 بنساً قال انـه فسـرهـا بسبب ذلـك (الحصـان) الخـارجي وخصص نصف السباب لي بسبب تلميحة لينيهان لاعناً اياه الى جهنم. . .».

تتـذكـر كيف كان لينيهـان «يتصـرف بحـريـة معي بعـد عشـاء غلينكـري عائـداً تلك الـرجـة الطويلة فوق جبل من فراش الريش بعـد ان كان المحـافـظ ينظر الي بعينيه القذرتين» وهي حكاية كان لينيهان يرويها لمكوي بشيء من المرح.

تستحضر في ذهنها صور ملابس نسائية داخلية وزيارة امير ويلز (ولي العهـد البـريطـاني) الى جبـل طارق حيث امضت طفـولتها وشبـابهـا: «كـان في جبل طارق في السنة التي ولدت فيها واراهن انـه وجـد زهـور الزنبق هناك ايضاً حيث زرع الشجرة زرع اكثر من ذلك في زمانه ربما كان سيزرعني ايضاً لو انه قد وصل مبكراً بعض الشيء عند ذاك لن اكون هنا كما انا. . .».

تدخل مسائل المال: بلوم «ينبغي ان يعطي ذلك الـ (فريمان) البضعـة شلنـات التافهة التي ربحها، يدخل مكتباً او شيئاً ما حيث يحصـل على اجـر منتظم او مصـرفـاً حيث يمكن ان يضعـوه على عرش ليحسبـوا النقـود طوال اليـوم انـه بالطبـع يفضل الطواف في المنزل لكي لاتتمكن من اثارة اي جانب معه. . .».

تفـاصيـل فسيولوجية وتشريحية ترد بكثرة في النص وثمة ومضة من التنـاسـخ (metempsychosis)، الكلمة التي سألت مولي بلوم عنهـا عنـدما احضر لها طعام الافطار في ذلك الصباح وكانت تقرأ «وتـلك الـكـلمـة صادفت شيئـاً ما يضم hoses ثم خرج ببعض الكلمـات التي يتعـذر لفظها حول التقمص ليس بوسعه ان يشرح ببسـاطـة شيئاً ما بالطريقة التي بوسع الجسد ان يتفهمها ثم يذهب

ويحرق قاع الاناء كل ذلك من اجل كلية. . . .»

ثم مزيد من علم الفسيولوجي والتشريح وصفير قطار قريب في الليل. عودة الى جبل طارق وصديقة اسمها هيستر ستانهوب (التي كان والدها قد غازل مولي قليلاً) ثم صورة مولغي، حبها الاول. رواية صخرة القمر (1886) بقلم ويلي كولنز ثم رواية مول فلاندرز 1722 لـ (دفو) يرد ذكرهما.

ثم الاشياء المتعلقة بالاشارات، التبليغات، الرسائل وهكذا الى رسالة الحب التي كتبها الملازم مولغي وهي اول رسالة حب تسلمتها، ولنعد الى جبل طارق:

«اردت ان اتعرف عليه عندما شاهدته في واجهة المحل يتعقبني على الكول ريل ثم المح لي اثناء مروره لم اكن اظن انه سيكتب لي محدداً موعداً احتفظت بها في جيب صدريتي طوال النهار اقرأها عند كل ثغرة او زاوية بينما كان والدي في التدريب لكي اجد من خلال خط اليد او لغة الطوابع وانا اغني اتذكر هل اضع وردة بيضاء واردت ان اضع الساعة الحمقاء القديمة لتقريب الوقت كان اول رجل قبلني تحت الحائط المراكشي حبيبي عندما كان صبياً لم يخطر ببالي معنى التقبيل حتى وضع لسانه في فمي كان فمه حلواً طرياً اسندت ركبتي على ركبته عدة مرات لأتعلم الطريقة ماذا قلت له كنت مخطوبة للمسرح من ابن نبيل اسباني اسمه دون ميغويل دي لا فلورا وصدق بأنني سأتزوج منه في غضون 3 سنوات. .»

فلورا مثل بلوم الذي لم تكن بعد قد عرفته غير ان «ثمة العديد من الكلمات الصادقة قيلت تلميحاً وثمة زهرة تتفتح ((Bloometh . . .»

وهناك عملية استذكار لاول موعد لقاء مع الشاب مولي لكنها يتعذر عليها تذكر اسمه الاول، «مولي حبيبتي كان يدعونني ماذا كان اسمه انه جاك جو هاري مولي نعم اظن انه ملازم. . .»

تنتقل تواصلاتها الفكرية الهائمة منه الى ارتدائها مرحاً قبعته مستدقة الرأس ثم الى كاهن كهل يتحدث عن الوظيفة العليا للنساء «حول البنات اللائي يركبن الان الدراجة الهوائية ويرتدين القبعات مدببة الرأس وسراويل النساء الجديدة (Bloomers) عسى ان يهبه الله العقل ويهبني مزيداً من النقود اظن انها (اي السراويل) تسمى بأسمه لم احسب قط بأنه سيكون اسمي بلوم. . . . تبد ين كوردة متفتحة (Blooming) ياجوزي اعتاد ان يقول بعد ان تزوجته. . .» ثم عودة الى جبل طارق الى اشجار الفلفل فيها واشجار الحور البيض ومولفي وغاردنر.

قطار اخر يصفر. بلوم وبويلان، بويلان وبلوم رحلة الحفل الموسيقي يتم استحضارها في الذهن، ثم عودة الى جبل طارق ثانية. تظن ان الساعة الان هي الرابعة صباحاً ولكنها بعد الثانية بقليل. يرد ذكر القطة ثم السمكة - مولي تحب السمك. سفرة مع زوجها تحضر الى الذاكرة ثم تفكر بابنتها ميلي والصفعتين الشديدتين اللتين وجهتهما على اذنيها لوقاحتها.

تتصور بلوم مستصحباً ستيفن ديد الوس الى المطبخ ثم تلاحظ في الحال ان افرازها الطمثي قد بدأ. تغادر سريرها المجلجل. تكرار كلمة «سهلة» حوالي ست مرات يشير الى خوفها من احتمال انكسار الشيء الذي تجثو عليه - كل ذلك ليس ضرورياً. نكتشف ان بلوم ينحني اليه بدلاً من ان يجلس عليه. «سهلة» اخيرة ثم تعود الى السرير.

افكار اخرى حول بلوم ثم حول جنازة ديغنام التي حضرها. وهذا يقود من خلال سايمون ديدالوس وصوته العذب الى ستيفن ديدالوس الذي يبلغها بلوم بأنه قد رأى صورتها.

سيبلغ رودي اليوم الحادية عشرة من العمر. تحاول ان تتصور ستيفن الذي رأته صبياً صغيراً. **تفكر بالشعر - فهي تفهم الشعر - وتتصور ممارسة الحب مع الشاب ستيفن.**

تستحضر في ذهنها بالمقابل سوقية بويلان كما تتذكر ثانية الحالات الاخيرة لالتهاب عواطفها.

يرقد زوجها في السرير واضعاً قدميه حيث يجب ان يكون رأسه. يعجبه الاسترخاء بهذه الصورة. «اواه اخرج جسدك الضخم من هناك من اجل حب مايك» تتأمل مولي.

يعود ستيفن الفاقد امه الى افكارها: «سيكون شيئاً جميلاً حقاً لو افترضنا أنه قد بقي معنا ماالمانع ثمة غرفة فوق فارغة وسرير ميلي في الغرفة الخلفية بوسعه ان يكتب ويقرأ على المنضدة الموجودة هناك حيث يكتب (بلوم) خربشاته كلها عليه واذا اراد (ستيفن) ان يقرأ في السرير في الصباح مثلي بما ان (بلوم) يعد طعام الافطار لي بوسعه ان يعده لاثنين انني واثقة بانني لن أخذ المستأجرين من الشارع ان هو اراد ان يبقى هنا سيسعدني ان اخوض حديثاً طويلاً مع شخص ذكي مثقف ينبغي ان اخذ زوج حذاء احمر مثل اولئك الاتراك مع الطربوش الذي اعتادوا بيعه (حلم بلوم وستيفن المزدوج) اورداء صباحياً نصف شفاف جميلاً واصفر احتاجه

كثيراً . . .»

مايزال طعام الافطار الذي تعتزم اعداده لبلوم ذلك الصباح يشغل تفكيرها ويختلط ببضعة اشياء مألوفة ـ بلوم والاشياء التي يعرفها، ستيفن (ممارسات بويلان الجنسية السوقية تستبعد الان) ومولفي وجبل طارق ـ في صلاة التوكيد الرومانسية الاخيرة لمولي قبل ان تستسلم لنوم خفيف:

«بعد ربع ساعة ارضية اظن انهم سينهضون للتو من النوم في الصين الان تخرج ظفائرهم الى النهار في الحال تقرع الراهبات الاجراس ليس من احد يأتي معكراً نومه باستثناء كاهن شاذ او اثنين في الباب المقبل عند صياح الديك مجلجلاً العقل بعيداً عنه **دعني ارى ان كان بوسعي ان انام واحد اثنان ثلاثة اربعة خمسة . . .**

دعني اخفض نور المصباح واحاول مرة ثانية لكي اتمكن من النهوض مبكراً سأذهب الى محل لامبس بجانب محل فندلاترز لاطلب منهم ان يرسلوا بعض الازهار لاضعها في البيت إذ من المحتمل ان يصحبه الى البيت غداً اليوم اقصد كلا كلا الجمعة يوم غد غير مناسب اولاً اريد ان اهيء البيت بشكل ما الغبار يزداد فيه اعتقد طالما انا نائمة اذن بأمكاننا ان نسمع موسيقى وان ندخن سكائر بوسعي مرافقته اولاً يتعين علي ان انظف مفاتيح البيانو بالحليب ماذا سألبس أ ألبس وردة بيضاء . . . بالطبع نبتة جميلة في وسط الطاولة سأحصل عليها بسعر اقل بالانتظار اين هذه شاهدتها منذ وقت ليس بعيداً انني احب الازهار او ان يطوف المكان كله بالازهار يارب السماء ليس ثمة شيء مثل الطبيعة الجبال الموحشة ثم البحر والامواج تتدفق ثم الريف الجميل بحقول الذرة والحنطة وكل انواع الاشياء والماشية الجميلة كلها تسرح هناك سوف ينتعش قلبك عندما ترى الانهار والبحيرات والازهار كل انواع الاشكال والعطور والالوان تنبثق من الاخاديد زهور الربيع والبنفسج الطبيعة بالنسبة لهم كمن يقول ليس ثمة رب لن انظر بأحترام لكل ما تعلموه . . . قد يحاولون منع الشمس من الشروق غداً الشمس تشرق لك قالها (بلوم) يوم كنا راقدين بين نباتات الوردية في رأس الهاوث بالبدلة الصوفية الرمادية وبقبعته القش اليوم الذي جعلته يتقدم لي نعم اولاً اعطيته قطعة من كعكة **محلاة ببذور معطرة اخرجتها من فمي وكانت سنة كبيسة مثل الان نعم . . . قال كنت زهرة الجبل نعم هكذا كنا ازهاراً كلنا جسد امرأة نعم كان ذلك شيئاً صحيحاً قاله في حياته والشمس تشرق ذلك اليوم نعم ذلك هو سبب اعجابي به لانني احسست انه كان يتفهم ويشعر بماهية المرأة وعلمت انه كان بوسعي دائماً ان اقنعه ان اوجز كل مابوسعي من بهجة اقوده الى ان طلب مني ان اقول نعم ثم لم اجب اولاً فقط نظرت فوق البحر والسماء كنت افكر** بعدة اشياء لم يكن يعرف بمولفي والسيد ستانهوب وهيستر والوالد وكابتن غروفز العجوز . . . ثم الحراس في مقدمة بيت المدراء مع شيء حول خوذته البيضاء الشيطان المسكين وقد تعرض لما يشبه **الهزء والفتيات الاسبانيات يضحكن في شالاتهن وشعورهن الطويلة فوق جباههن . . . الغبي ينسل نصف نائم واشخاص مبهمون في عباءاتهم نائمون في الظل على الادراج والعجلات الضخمة لعربات الثيران والقلعة القديمة وعمرها الوف السنين نعم واولئك المراكشيون الوسيمون كلهم اردية بيض وعمائم مثل الملوك يطلبون منك ان تجلس في دكاكينهم الصغيرة وروندا والشبابيك القديمة للخانات عيون محدقة مشبك مخفي لحبيبها ليقبل الحديد ومحلات الخمور نصف مفتوحة في الليل وموسيقى الصبح والليل افتقدنا القارب في الجسيراز (الجزيرة) الحارس كان رائقاً بمصباحه واواه ذلك التيار المسرع الرهيب اواه والبحر البحر قرمزي احياناً مثل النار مغيب الشمس العظيم واشجار التين في حدائق الاميدا (الحميدة) نعم والشوارع الغريبة كلها والبيوتات الوردية والزرق والصفر وحدائق الزهور والياسمين والغرنوقي والصبار وجبل طارق كفتاة حيث كنت زهرة الجبل نعم عندما وضعت زهرة في شعري مثل الفتيات الاندلسيات اوهل اضع حمراء نعم وكيف قبلني (مولفي) تحت الحائط المراكشي واعتقدت حسناً مثله (بلوم) شخص اخر ثم ناشدته بعيني ان يطلب مرة اخرى نعم ثم سألني (بلوم) هل انا نعم اقول نعم زهرتي الجبلية ثم اولاً حضنته بذراعي نعم وسحبته الى صدري كي يحس بنهدي كليهما عطر نعم وقلبه كان يخفق بجنون نعم قلت نعم سأفعل نعم»**

نعم: سيتناول بلوم افكاره في الصباح التالي في فراش النوم.

محتـــوى العــــدد